



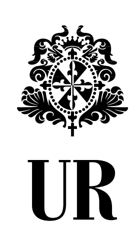
La nación expuesta

Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina

Sven Schuster (ed.)

SCHUSTER, S., ed. *La nación expuesta*. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina [online]. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2014, 243 p. Textos de ciencias humanas collection. ISBN: 978-958-738-524-3. https://doi.org/10.7476/9789587385243.




UR



Pedro José Figueroa, *ca*. 1819, *Simón Bolívar, Libertador i Padre de la Patria* (125 × 97 cm, óleo sobre tela, Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá)

La nación expuesta

Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina

La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina / Editor académico Sven Schuster.
– Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, 2014.
xiv, 244 páginas: ilustraciones. – (Colección Textos de Ciencias Humanas).

ISBN: 978-958-738-523-6 (rústica)
ISBN: 978-958-738-524-3 (digital)

América Latina – Historia - Siglo XVIII-XX / Pintura – Historia – América Latina / Pintura – Crítica e interpretación / Museos – aspectos sociales / I. Título / II. Serie.

980.033 SCDD 20

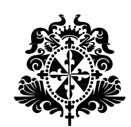
Catalogación en la fuente – Universidad del Rosario. Biblioteca

amv Septiembre 17 de 2014

Hecho el depósito legal que marca el Decreto 460 de 1995

La nación expuesta
Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina

Sven Schuster
–Editor académico–



Colección Textos de Ciencias Humanas

Editorial Universidad del Rosario
Carrera 7 No. 12B-41, of. 501 • Tel: 2970200 Ext. 7724
http://editorial.urosario.edu.co

Primera edición: Bogotá, D.C., octubre de 2014

ISBN: 978-958-738-523-6 (rústica)
ISBN: 978-958-738-524-3 (digital)

Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario
Corrección de estilo: Ella Suárez
Diseño de cubierta y diagramación:
Precolombi EU-David Reyes
Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Libro resultado de investigación

Fecha de evaluación: 11 de marzo de 2014
Fecha de aceptación: 16 de junio de 2014

Contenido

A manera de prólogo

Desde los años ochenta, un sinnúmero de estudios ha demostrado que la construcción de una *comunidad política imaginada*, según la definición de Benedict Anderson, no puede ser analizada sin tomar en consideración aspectos como la génesis del espacio público moderno, el fomento estatal de estructuras administrativas, la infraestructura física, el surgimiento de una literatura nacional y la circulación de medios impresos. Sin embargo, todavía son pocos los trabajos que se refieren explícitamente al papel de las imágenes en este proceso. Con la intención de contribuir a una mejor comprensión de la función de las imágenes para el *nation-building*, el presente volumen reúne once ensayos originales de disciplinas como la historia, la literatura, los estudios culturales y las ciencias políticas.

¿Qué función cumplen las imágenes de lo propio y de lo ajeno en el proceso de la formación del Estado-nación? ¿Qué papel desempeñan estas imágenes dentro de exposiciones, museos y en el marco de celebraciones públicas, o sea, en su función de "imágenes públicas"? ¿Por qué, cómo y por quién son integradas en discursos nacionalistas? ¿Cuáles son las conexiones transversales que existen entre el poder político, los museos, las exposiciones, los medios de comunicación y las ciencias, y cómo pueden ser analizadas?

Estas son algunas de las preguntas básicas que en su conjunto forman el marco temático de este tomo, las cuales se inspiran en una corriente de estudios sobre lo visual y el poder de las imágenes, que ha experimentado un auge inmenso en el curso del así llamado *giro pict*órico (W. J. T. Mitchell) o *giro icónico* (Gottfried Boehm). Por lo general, se trata de analizar las convenciones y códigos que subyacen a imágenes materiales o mentales (*images*), así como sus usos, su recepción y su apropiación. Al igual que los representantes de esta corriente, los colaboradores de este volumen resaltan el hecho de que ciertas imágenes y visualizaciones pueden extenderse al espacio público, donde ejercen un poder político dentro de contextos históricos y

sociales definidos. Tales "imágenes del poder" no solo reflejan el "espíritu de una época", sino también lo definen de manera productiva.

Para hacer visible el funcionamiento y la recepción de las imágenes públicas, los textos aquí reunidos combinan métodos de lectura iconográfica ya "clásicos" con el análisis del discurso y otros acercamientos que transcienden los límites disciplinarios. El objetivo es dejar atrás una exploración convencional del contexto histórico y social para poner el relieve en delimitar y remarcar discursivamente las imágenes, pues el enfoque de cualquier interpretación ha de estar en el análisis de la situación comunicativa entre la imagen y el perceptor. De esta manera, se manifiestan las complejas relaciones de poder y las reglas discursivas transmitidas por las imágenes.

En todo caso, el significado de las imágenes públicas se genera siempre por prácticas discursivas, las cuales son más que una simple representación del discurso, pues a la vez definen este último. Por eso la interpretación iconográfica tiene que tomar en cuenta el funcionamiento de las instituciones sociales y políticas, así como las convenciones culturales específicas de cada época. Por lo tanto, también hay que considerar la intermedialidad de las imágenes, las cuales están relacionadas en su mayoría de forma productiva con textos u otras imágenes.

Una primera indagación sobre la función de las imágenes en el proceso de la formación de las naciones latinoamericanas nos ofrece Hans-Joachim König en su ensayo introductorio. Al analizar la creación de símbolos nacionales por los próceres de la Nueva Granada, König parte de teorías de la imagología y de la psicología social, diferenciando entre imágenes tanto mentales como materiales. Otro aspecto destacado de su ensayo está en el empleo de estas imágenes en la retórica política, haciendo hincapié en la metáfora de la familia (o sea, la relación "familiar" entre España y sus colonias), el indio como símbolo de la esclavitud o libertad, según fuera el caso, el árbol de la libertad, y en la figura del *ciudadano*.

A continuación, Jens Andermann explora cómo justamente ese legado colonial mencionado por König, es decir, el sentimiento de pertenencia entre la "Madre Patria" y sus hijos rebeldes, fue contestado por los fundadores de los nuevos museos nacionales en la época postindependentista. Según él, la misión de los museos latinoamericanos del siglo XIX era la de crear un relato de origen para el Estado-nación emergente al separarlo de la "prehistoria", entendida como un pasado mítico, y al mismo tiempo evocando una ruptura entre el Estado independiente y su genealogía colonial. Además, estos museos, los cuales en sus comienzos privilegiaron la historia natural, tenían la función de definir el territorio nacional por medio de la colección

y la visualización. Servían entonces para proyectar simbólicamente el poder de un Estado, cuyos límites geográficos aún no estaban establecidos. Hacia finales del siglo XIX, como se ejemplifica en los casos de Argentina y Brasil, los museos nacionales se transformaban gradualmente en museos explícitamente históricos. Los relatos nacionales que se transmitieron en esa fase ya no se basaban tanto en la distancia entre lo "otro" y el ciudadano capitalino, sino más bien en la aproximación e identificación del espectador con los objetos expuestos. De esta manera, los museos de historia natural, los cuales también eran importantes instituciones de investigación científica, cumplían cada vez más la función de "aparatos ideológicos del Estado", con el fin de educar a la ciudadanía en los valores patrios.

Asimismo, preguntado por el papel de los museos en la creación de imaginarios nacionales, Sven Schuster aborda la conexión entre memoria y cultura visual en Colombia. Aunque la guerra civil de los años cincuenta y sesenta, la así llamada Violencia, haya representado una ruptura en la historia política del siglo XX, no ha dejado muchas marcas en la memoria histórica de ese país. Como Schuster muestra a partir de pinturas y exposiciones, la época fue frecuentemente reducida a los hechos del 9 de abril de 1948 —día del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán y la consiguiente destrucción de Bogotá— y así resalta la dimensión urbana de un conflicto que afectó, ante todo, a la población rural. A pesar del deseo de la élite política de encubrir los hechos sangrientos de la Violencia, aprovechándose de la dilución de los sucesos más abominables en la figura de Gaitán, también hay en la actualidad intentos por visualizar la época de una manera más profunda y crítica, como se comprueba en el nuevo Centro de la Memoria de Bogotá. Al mismo tiempo, sin embargo, el reduccionismo ahistórico sigue vigente, simbolizado por el reciente renombramiento del 9 de abril en Día Nacional de la Memoria y de la Solidaridad con las Víctimas.

Las exposiciones y su importancia en el proceso de forjar una autoimagen nacional supuestamente "autóctona" inspiran los siguientes ensayos de Sylvia Dümmer Scheel y Margarida de Souza Neves. Ambas autoras analizan la participación de países latinoamericanos en las grandes exposiciones universales. En el caso del Brasil decimonónico, Neves pregunta hasta qué punto las élites brasileñas consiguieron transmitir la imagen de una "nación moderna" por medio de la participación en las grandes ferias mundiales de Europa y Estados Unidos. Enfocándose en la dimensión performativa y visual de las exposiciones, sostiene que una lectura profunda de los objetos e imágenes expuestos en los "escaparates del progreso" deja entrever las contradicciones de un país, cuya realidad se caracterizaba por realidades socia-

les poco "progresivas", como la esclavitud y el predominio del modelo económico agroexportador.

En el caso de Chile, analizado por Dümmer, podemos constatar algo muy parecido. Para el país austral, la participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929, también ofrecía la posibilidad de poner en escena la imagen de un país civilizado y progresivo, aunque menos "europeizado" como solía ser el caso en las exposiciones del siglo XIX. Después de la primera guerra mundial y la gradual pérdida de atracción del modelo cultural europeo, países como Chile intentaron destacarse más por su carácter "autóctono" y "americano". En este sentido, la construcción de la autoimagen chilena en Sevilla se caracterizó por la revalorización de la "raza", haciendo hincapié en exposiciones etnográficas. No obstante, la exaltación de las extraordinarias características de la supuesta "raza chilena", oriunda de un "país frío", o sea, dotado de un clima semejante al europeo, fue superficial. Lo "autóctono" fue instrumentalizado para servir de base a un relato de origen, en el cual la propia élite criolla apareció como el producto final de un largo proceso teleológico. En esta narración, escenificada en las salas de la exposición, las representaciones de los indígenas servían en primer lugar para mostrar el inicio de ese proceso civilizatorio, ocultar la situación socioeconómica real de grandes partes de la población y separar la cultura indígena viva de una supuesta "antigüedad chilena" gloriosa.

Volviendo a Brasil, Georg Wink repasa los intentos de la élite política de la Primera República por crear un nuevo imaginario nacional después de la caída de la monarquía en 1889. Por medio de una variedad de monumentos e "imágenes públicas", muestra que la deseada reinterpretación de la iconografía imperial no siempre estaba libre de tensiones. Por el contrario, la incoherencia de algunos discursos nacionalistas y su función abiertamente legitimadora del nuevo régimen provocaron frecuentemente controversias. En algunos casos, incluso, los espectadores no mostraron ningún respeto hacia los símbolos del nuevo poder y dotaron los monumentos expuestos de un sentido completamente diferente.

El siguiente trabajo, de Beatriz González Stephan, es igualmente pionero, ya que no solo emprende un análisis formal de diferentes *cartes de visite* de la Venezuela decimonónica, sino que explora la incorporación de estas en complejos discursos visuales, cuyo denominador común es el discurso racial de la época. González muestra que estas imágenes eran importantes marcadores de diferencia social en una sociedad permeada por sutiles mecanismos de distinción. Ciertas poses, tipos de ropa y, sobre todo, la pertenencia a la "raza blanca" constituían el capital simbólico considerado imprescindible para la inclusión en la "pardocracia" venezolana. Por

medio de la "invisibilización" de amas de leche, generalmente mulatas y negras, así como la visualización del "blanqueamiento" en algunos autorretratos fotográficos, González muestra cómo la categoría de la "raza" era, de hecho, bastante moldeable.

A continuación, Henio Hoyo se dedica a un tipo de imágenes todavía muy poco exploradas, las estampillas postales. Aunque su trabajo se enfoque también en la propia iconografía de los "embajadores de papel", le da igual importancia a su circulación para poder analizar su función política y cultural en el proceso de formación de la nación en el México posrevolucionario. Por medio de cortes transversales en el tiempo, Hoyo consigue contextualizar los motivos de las estampillas con los discursos políticos específicos de cada época, poniendo al descubierto la relación simbiótica entre el poder estatal y la imagen pública.

La estrecha relación entre el poder estatal y el empleo de imágenes politizadas también forma el eje temático del ensayo de Ori Preuss. En el centro de su análisis están los estereotipos nacionales construidos y evocados visualmente por la prensa argentina y brasileña entre 1902 y 1912. En este sentido, Preuss muestra cómo las diferentes imágenes del "otro" estaban lejos de ser estáticas, pues oscilaron más bien entre admiración, comprensión y miedo. Aparte de eso, destaca los contextos políticos de cada imagen y caricatura, por ejemplo, el expansionismo brasileño del comienzo del siglo y las reacciones que este provocó en los países vecinos.

Mapas, geodesia y geografía están en el centro del análisis de Ernesto Capello, más específicamente: su papel en la constitución del imaginario nacional en Ecuador entre los siglos XVIII y XX. Lo novedoso del acercamiento de Capello al uso de las ciencias del territorio resulta en la vinculación de estos saberes a los diferentes discursos del poder político. Así, se destaca la gran importancia de la cartografía para el Estado moderno, el cual muy a menudo se aprovechaba de la supuesta objetividad del mapa con el fin de territorializar el espacio. Por medio de comisiones geodésicas y la creación de mapas del territorio nacional el Estado, procuró naturalizar su control espacial de manera discursiva y militar. La reconstrucción de ese proceso, comenzando con un recuento de los antecedentes cartográficos y las primeras misiones geodésicas, estaría sin embargo incompleta si no se mencionaran también las múltiples formas de resistencia que encontró la proyección del poder estatal sobre el espacio.

Finalmente, el texto de Christian Wehr analiza un *roadmovie* mexicano de 2001: *Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón. Por medio de un cuidadoso análisis formal, apoyándose eventualmente en el psicoanálisis, muestra cómo la película consigue trazar conexiones sutiles entre el madurar de dos adolescentes y estructuras

históricas más profundas y de "larga duración" como telón de fondo, culminando en la pérdida del poder del Partido Revolucionario Institucional (PRI) después de más de setenta años en el gobierno. Al final, se desentrañan los diferentes niveles de la película, echando una mirada aguda sobre una sociedad desconcertada e insegura de su destino. En este sentido, la película se parece con una fotografía instantánea, la cual quedará como un lugar de memoria al congelar el estado de la nación en ese instante histórico.

Agradezco a todas las autoras y a todos los autores su colaboración para la realización de este tomo. También doy las gracias a Fernanda Pan, Érika Herrero, Alejandra Sánchez, Andrés Vargas y Natalia Gutiérrez por la corrección de pruebas, el control de fuentes y la edición del material gráfico, así como al equipo de la Editorial de la Universidad del Rosario, por su apoyo.

Sven Schuster
Bogotá, julio de 2014

La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas

Hans-Joachim König
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Símbolos nacionales en la construcción de un Estado nuevo

En la primera parte de mi ensayo, presento algunas reflexiones teóricas acerca de los símbolos nacionales y la retórica política. Uno de los deberes más importantes de los dirigentes políticos de un Estado nuevo es desarrollar o consolidar en la población un sentimiento de identidad y de identificación con el nuevo Estado y conseguir, a la vez, su reconocimiento por los ciudadanos.

Los problemas de identidad y de legitimidad representan los primeros y más fundamentales desafíos en el proceso de la formación del Estado y de la nación, particularmente en el caso de los Estados hispanoamericanos que se emanciparon de la dependencia colonial, porque su gobierno ya no estaba legitimado por el principio monárquico habitual con la persona del rey como persona de referencia y objeto de lealtad, sino por el nuevo principio de la soberanía popular. Se consideran soluciones institucionales de estos problemas el desarrollo de medios impresos, de organizaciones para la socialización y el fomento de la cultura política, como escuelas, museos, ritos y símbolos, así como la garantía de obedecer las leyes, los reglamentos y cumplir con la responsabilidad gubernamental.

Al estallar la independencia todavía no existían los museos nacionales. Estos, como lugares de la memoria que consolidan una narrativa de la nación o de la comunidad deseada, como partes integrantes del proceso de unificación política del territorio y de la construcción de los Estados nacionales, surgían solo años después de la independencia. Por eso, ya que no existían instituciones que pudieran ates-

tiguar la esencia del pasado glorioso, la "sede ceremonial del patrimonio, el lugar en el que se guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron" (García Canclini 1989, 158), los dirigentes políticos de los Estados latinoamericanos hacían lo que los políticos de todos los tiempos y de todas partes practicaban o todavía están practicando para difundir ideas políticas: crear una conciencia nacional y determinar el portador de la soberanía popular. Se servían para ello de una serie de símbolos y de una retórica política especial, que se manifiesta en ciertas imágenes, tanto virtuales o mentales como reales (véanse Deichmann 2007; Diers 1997; Bergem, Blum y Marx 1996).

Para darnos cuenta del carácter y de la función de las imágenes, podemos basarnos en las teorías de la imagología y los trabajos de la psicología social que investigan ciertos comportamientos y pareceres estereotipados.[1] Ellos nos suministran suficientes conocimientos para comprender cómo se forman las imágenes, tanto las imágenes de sí mismo (*autoimagotype*) como las imágenes del ajeno, del otro (*heteroimagotype*). Son las imágenes que definen la idea de nosotros mismos y las de los otros. De estas imágenes no se puede percibir si sea "correcta" o "incorrecta". De hecho, la conformidad de la imagen con la realidad es, por el momento, de poca importancia. Las imágenes son productos de opiniones particulares —en la política, muchas veces lanzadas por grupos dominantes— y, así, son funciones de situaciones sociales. Las imágenes son medios orientadores imprescindibles que ponen al receptor, sea un individuo, una sociedad o una nación, en condiciones de relacionar las diversas informaciones e impresiones sensoriales, estructurarlas y agregarlas a tipos de interpretación ya existentes (Cfr. Bergler 1966, 108). Una imagen estereotipada sirve de filtro, por así decirlo, para extinguir partes no deseadas de las informaciones nuevas o hasta omitirlas. Con estas imágenes estereotipadas se construye la realidad que manejan tanto individuos como grupos colectivos, y esta realidad construida se convierte en la base de valoraciones, decisiones, acciones y pautas de conducta (comportamientos).

Las metáforas son imágenes muy especiales. Ellas expresan términos figurativos que sirven para la descripción gráfica y suministran ciertas significaciones e interpretaciones. Sus características centrales son, por un lado, su potencial de visualizar y, por el otro, la impresión de una cosa terminante y patente, impresión que muchas veces contrasta con la complejidad real de la cosa indicada.

---

1 Acerca de esta teoría véase Boulding (1956/1969); Bergler (1966); Fischer (1979); Hoffmann (1960); Siebenmann (1992).

Las metáforas crean relaciones conceptuales entre fenómenos, por el momento heterogéneos, por ejemplo, entre el concepto de la familia como lenguaje simbólico y la esfera de lo político como receptor de la imagen. Ilustran así una realidad por el momento opaca, al interpretar algo abstracto por un símbolo concreto y comprimirlo en figuras lingüísticas. Por eso, las metáforas no representan una realidad, sino que la producen. Según Paul Ricœur (1986, 275), producen una referencia virtual y así crean una realidad que pretenden describir. De este modo, las metáforas en su calidad de lenguaje simbólico son ofertas para interpretar situaciones o realidades políticas muy complejas y ofrecer explicaciones simples y fáciles de comprender, lo que argumentaciones discursivas apenas lograrían suministrar (véanse al respecto Ricœur 1986; Davidson 1986; Haverkamp 1983). Hay que subrayar que el efecto de metáforas y de símbolos está basado en que estos tocan una predisposición en aquellos individuos o grupos a que se dirigen, a la cual pueden referir y gracias a la cual son reconocidos. Este hecho induce a comprender que imágenes, metáforas, símbolos y su contenido no son constantes o invariables, sino que se modifican en la medida que las condiciones históricas cambian (Cfr. Deutsch 1953, 170-181; Walzer 1967, 191-204).

Antes de analizar la retórica política en la época de la independencia, me parece necesario dar algunas explicaciones teóricas respecto al concepto de nación, que parece escaparse de una definición generalmente aceptada. No me baso en una definición de nación que la determina como un orden natural y terminante de la vida política y social, pues ya se sabe y se ha descrito muchas veces lo difícil que es encontrar un código universal para lo que es una nación en general y en una situación especial. En cambio, prefiero aplicar un concepto que comprende la nación como un orden ficticio, determinado por una colectividad de hombres, donde la naturaleza de este conjunto se deduce de los criterios o cualidades diferentes, como los definen en la mayoría de los casos las élites dominantes. Estos criterios determinantes que sirven para diferenciar hacen aparecer, al mismo tiempo, lo diferenciado como un valor especial (aspecto normativo) y de este modo proporcionan una orientación. Pueden ser, por ejemplo, criterios étnicos, criterios culturales o criterios de derechos humanos cívicos. Según las diferentes cualidades que obtengan mayor valor en un orden ficticio de la nación, se forman naciones diferentes, que están sujetas a cambios cada vez que los criterios determinantes y su valor o una

mezcla de criterios, cambien en el transcurso de los tiempos y que son adaptables a las constelaciones reales de poder en el proceso histórico.[2]

Este concepto analítico ofrece la ventaja de que pregunta por y hace comprensible lo que los contemporáneos (sobre todo los personajes dominantes de una sociedad) entienden por la nación en una determinada situación histórica, cuáles son los criterios con los que definen la nación de un modo igualmente plausible para las no élites y cómo legitiman el orden político o justifican la fundación y construcción del Estado. De este modo, se evita confundir el concepto de la nación que tuvieron los contemporáneos con aquel del historiador, quien en una retrospectiva histórica trata de calificar la existencia de la nación estudiando si se encuentra una cantidad mínima de integración nacional en el sentido social, económico y también geográfico.

Desde este aspecto teórico, la cuestión primordial no sería si ya en el momento de la independencia existía una nación, comparada con categorías "objetivas", universales o tomadas de la historia europea de Estados nacionales. Me parece de mayor importancia estudiar cómo los criollos entendieron la nación y con qué proyecto nacional la construyeron, siendo ellos los predominantes, si bien no los únicos, representantes del movimiento nacional que, compitiendo con otros proyectos nacionales, lograron imponer su propia versión (véanse König 1994 y 2000; Múnera 1998).

Como podemos partir del supuesto de que existen relaciones muy estrechas entre el lenguaje, la política y el gobierno, las metáforas, las imágenes mentales y reales son más que figuras de dicción meramente decorativas, y su análisis es de una importancia trascendental (Cfr. Lasswell 1949; Weldon 1953; Dieckmann 1964; Pocock 1971; Zashin y Chapman 1974; Cohen 1979; Ortony 1979; Sapir y Crocker 1977; Miller 1979).

Algunos ejemplos respecto de imágenes

En la segunda parte de mi ensayo, analizo la función de algunas imágenes en la primera fase de la construcción de las naciones latinoamericanas. Me refiero al caso de la Nueva Granada/Colombia, porque lo he estudiado intensamente. Enseguida me enfoco en el significado de algunos símbolos, porque me parece que este análisis

---

2 He analizado en varios trabajos tanto la problemática de definición como la posibilidad de aplicar un concepto de nación como orden ficticio o un concepto de proyecto nacional (König 1994, 2000 y 2003).

facilita precisar exposiciones sobre la interpretación de la realidad y la orientación de conductas relacionadas con la formación de la nación, así como sobre las bases de la legitimación del nuevo gobierno. También, dicho análisis permite enterarse de los modos de pensar y sentir incluso de grupos mayores. Respecto de los modos de pensar, el lenguaje representa el depósito de esquemas específicos de cada época y sociedad, de expectativas y actitudes, es decir, el "saber social" expresado en determinadas nociones (véanse Schütz y Luckmann 1979; Berger y Luckmann 1966; Gumprecht 1979). Sobre todo, voy a analizar el lenguaje de la élite neogranadina; los criollos dominantes, siendo ellos los representantes del movimiento nacional y los que, desde finales del siglo XVIII, llegaron a tener, una cada vez mayor, conciencia de su identidad y un creciente sentido de lealtad con su patria.

Dentro de la retórica política con que los patriotas, como portadores del movimiento de independencia, se enfrentaron al poder colonial español a través de escritos políticos, artículos de periódicos junto con cartas particulares y oficiales, así como en las primeras constituciones, fueron de importancia las siguientes metáforas y eslóganes: el imperio español visto como familia, la relación entre España y sus colonias concebida como relación entre padre/madre e hijos, la fórmula de trescientos años de esclavitud de los americanos, el indio como símbolo de la esclavitud o bien de la libertad, según el caso, el árbol de la libertad y el título de *ciudadano*. Aquí me dedicaré a los tres primeros. ¿Qué contenido y función tuvieron estos símbolos políticos en la Nueva Granada durante la época de la primera organización estatal?

La metáfora de la familia

"El Nuevo Reino de Granada es hoy como un hijo mayor que necesita emanciparse": con este argumento justificó Pedro Fermín de Vargas en 1799 las aspiraciones independentistas neogranadinas (citado en Ortiz 1965, 71). Vargas fue un buen conocedor del país, debido a su actividad como funcionario en la Secretaría del virrey Caballero y Góngora y como corregidor de Zipaquirá. Doce años más tarde, el prócer Antonio Nariño, presidente del Estado de Cundinamarca, criticó a España usando una imagen similar. En una carta divulgada el 1° de septiembre de 1811 del número 8 de *La Bagatela*, su diario de combate político y estilo satírico, preguntaba con qué derecho se designaba propiamente a España como *Madre Patria*, cuando esta se había mostrado como *Madrasta Patria* codiciosa y dominante, en vez de una madre cuidadosa:

> Si ella tiene alguna similitud con la natural, no viene de que las Américas se hayan portado como hijas: era necesario que la España hubiese hecho oficios de madre, así como merecer el título de Patria; creo yo que la España debiera de haber sido para los Americanos, lo que América ha sido para los españoles. Estos, que tanto cacarean de la maternidad, pudieran señalarnos el patriotismo que heredamos de aquella madre, entre tanto que la tal madre, después de haberse mantenido á expensas de la hija, no exige su filiación sino en quanto pretende sobrevivir á ella y heredarla [...].
>
> Mil veces he deseado saber quien sea la Abuela Patria, la Hermana Patria, la Prima Patria, la Tía Patria, sin que de todas mis inquisiciones haya sacado otro conocimiento que el de la Madrastra Patria, aquella que ha tratado siempre como extraños a sus descendientes, y a sus hijos como esclavos. Tengo esta maternidad pegadisa por una Bagatela; pero bagatela que influye mucho en la emancipación de unos pueblos que se forman por sí mismos, y de donde es preciso desterrar el lenguaje de la dependencia. (Nariño 1966, 32)

De modo significativo fue firmada esta carta que evaluaba la conducta de España, al compararla con la de una madrastra con el seudónimo de "Entenado". Con sus declaraciones, Fermín de Vargas y Antonio Nariño aplicaban un concepto bien conocido del pensamiento político español y europeo, pues la analogía entre familia y autoridad política, entre dominación y patria potestad, era una metáfora conocida tanto en la Antigüedad como en la Edad Media. Teóricos del Estado como Platón, Aristóteles, Tomás de Aquino y Marsilio de Padua la propagaron. Filósofos como Jean Bodin y Johannes Althusius acentuaban la autoridad paterna y ampliaban el significado de la metáfora de la familia que desde el siglo XVII sirvió como justificación directa para la pretensión de los monarcas de reclamar la obediencia política. En Inglaterra, Robert Filmer era un notable representante de esta teoría patriarcal que confirmaba la relación entre el derecho divino y el poder. En contraposición a él, John Locke, como partidario de la teoría del contrato social, había deducido de la figura de la familia el derecho a la protección paterna como el argumento de la potestad paterna, es decir, la dominación temporal limitada por causa de la maduración de los hijos (Schochet 1975).

Por consiguiente, la metáfora de la familia podía ser interpretada y empleada según los respectivos intereses. Transferida a la situación de un imperio colonial, bien podía expresar de una manera asimilable las relaciones entre la metrópoli y sus colonias. Así, ya había prestado argumentación a los separatistas en las luchas

emancipadoras de las colonias inglesas en América. Esta imagen de la maduración y la patria potestad limitada, también fue argüida por Thomas Payne, quien con sus escritos *Common Sense* y *American Crisis* ejerció una influencia esencial en el movimiento independentista norteamericano. Sus escritos no eran desconocidos en Sudamérica (véase Burrows y Wallace 1972). Con ello, la efectividad de la metáfora también quedó indirectamente a la vista de los criollos.

Los teóricos del Estado y simpatizantes de la política del absolutismo ilustrado de los Borbones también se servían de esta metáfora. Tal política estaba encaminada a establecer, con medidas políticas, fiscales y administrativas, un moderno Estado nacional unitario. Por consiguiente, fortalecía la autoridad central y realzaba la figura del rey como representante de un Estado que debía verse como instrumento dinámico de un cambio socioeconómico procedente de arriba, que lo declarara administrador del bien común y, en suma, pretendiese una objetivación de las relaciones entre la Corona y los súbditos hasta entonces de carácter personal.

Por ende, la metáfora de la familia —referida a la autoridad paterna del rey y a la autoridad imperial de la *Madre Patria* en relación con las colonias— también suministraba a los criollos un instrumento adecuado para expresar sus reivindicaciones, tanto respecto de la participación política y económica como de una creciente autonomía. Al mismo tiempo servía para criticar la política española sin ser o parecer desleales, y de este modo, desde un principio, dar escarmiento a los criollos que permanecían fieles a la Corona, si bien de manera vacilante. La idea de que cabía comparar las relaciones imperiales con aquellas entre padres e hijos ofrecía a los criollos la posibilidad de justificar asimismo sus actividades políticas con el derecho natural. Aplicaron en su argumentación ambos aspectos —la minoría de edad no significaría servidumbre y estaría temporalmente delimitada—. A finales del siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX, en la mayoría de los casos, los criollos utilizaron la metáfora de la familia en forma de cauteloso reclamo, por el cumplimiento de los derechos y las obligaciones recíprocas de padres e hijos. Así, por ejemplo, el memorial elevado al rey español en el proceso de 1794-1795 reclamaba la "paternal piedad", el auxilio paterno para "una hija en la presencia de su buen Padre" y los demandantes sentían su esperanza en el "paternal influxo". El 5 de enero de 1808, el corregidor de Pamplona, Joaquín Camacho, futuro prócer, elevó un memorial al rey español con la pretensión de recibir otro empleo en vista de su próximo traslado: "El amor paternal de vuestra majestad se derrama igualmente sobre todos sus vasallos [...] y los habitantes de sus remotos dominios de América experimentamos las bondades de vuestra majestad como lo experimentan los

moradores del Ebro y del Tajo. Vuestra majestad es el padre común a quien debemos todos nuestra felicidad" (Martínez Delgado 1954, 360).

Pero las circunstancias externas cambiaban en favor de los criollos: la ocupación de España por los franceses, el derrocamiento de los Borbones y la política de gobiernos provisionales como la Junta Suprema en Sevilla y el Consejo de Regencia permitieron a los criollos exigir más autonomía política para las colonias. Cuando la penosa situación que vivía España puso al descubierto que la relación de dependencia se había invertido y la *Madre Patria* necesitaba el auxilio de las colonias, y cuando, luego del retorno de Fernando VII al trono, España trataba de reconquistar por la fuerza a los Estados soberanos, ahora los criollos se sirvieron de la metáfora con toda franqueza y con todo rigor.

Especialmente en la imagen de la *Madrastra*, contrapuesta a la imagen de la *Madre Patria*, los criollos podían resumir con tono emocional toda la crítica al sistema colonial español, tal como había sido formulada desde finales del siglo XVIII. Así, la Proclamación de la Junta de Gobierno de las Provincias Unidas a los Neogranadinos el 6 de octubre de 1814 dijo:

> Pero no lo creáis, un padre jamás hace la guerra a sus hijos, y estad seguros de que el gobierno que se constituye en la península, sea cual fuere, no cuidará sino de hacer su felicidad a costa de la vuestra. Trabas y restricciones al comercio para continuar el monopolio que han ejercido en todos vuestros puertos, prohibición de todo género de industrias para manteneros en una eterna infancia; exclusión de extranjeros para cerrar todo camino a la ilustración. (Posada 1924, 92)

La imagen de la *Madrastra España*, cuyo mal comportamiento llevaba a la interpretación de que deliberadamente mantenía a sus hijos en la minoría de edad, confundiendo infancia con servidumbre e impidiendo el desarrollo que les correspondía, resultaba bastante apropiada para provocar repudio, odio y deseos de resistencia contra el antiguo poder colonial. Esta metáfora sirvió también a próceres de otros Estados como a los chilenos (Cfr. Collier 1967, passim; Lowenthal Felstiner 1983), a los mexicanos (Cfr. Miranda 1952) e incluso a Simón Bolívar, para despertar la conciencia de los americanos acerca del dominio extranjero de los españoles y su política que obstaculizaba el desarrollo. En numerosas cartas, alocuciones públicas y artículos, Bolívar insistió continuamente en que había que reaccionar ante la mayoría de edad y la dependencia, por ejemplo, en la famosa Carta

de Jamaica de 1815 o en el Discurso de Angostura de 1819 (citado en Presidencia de la República 1962, 149-172 y 210-240).

Si la función de estas imágenes, así como la de otros símbolos y otras fórmulas, era suscitar emociones en contra de España para establecer una delimitación frente a ella, fue entonces la segunda implicación de la metáfora de la familia, es decir, el desarrollo natural y la emancipación de los hijos, la que resultaba de mayor importancia para las circunstancias *internas* de la Nueva Granada. La fórmula del *hijo mayor*, del *hijo emancipado* podía y debía reducir la conciencia colonial, es decir, ayudar a superar el sentimiento de inferioridad, el cual se expresaba en el reconocimiento de la imagen de la *Madre Patria*, para además, estimular y reforzar la conciencia de la población del Estado establecido o bien en proceso de formación. Numerosos pasajes en alocuciones, proclamas, memorias y artículos de prensa constatan esta asignación de funciones.

Algunas declaraciones de Camilo Torres, el primer presidente de las Provincias Unidas de la Nueva Granada, aclaran cuán importante y convincente resultaba para los dirigentes políticos de la Nueva Granada el argumento de haberse vuelto adultos, y cuán convencidos eran ellos mismos de su validez. El 9 de mayo de 1814, cuando conoció la exhortación del presidente de la Audiencia de Quito, Toribio Montes, leal a la Corona, que la Nueva Granada se rindiera y se subordinara nuevamente a España, Camilo Torres reaccionó en contra de dicho llamado justificando al mismo tiempo la separación de la Nueva Granada de España. Ante todo, defiende Torres el postulado de que la Nueva Granada y América habían llegado a ser adultas, cuando aduce que la separación de esta y de la Nueva Granada, se hubiera presentado aun en el supuesto de un mejor tratamiento por parte de España, porque la emancipación de los hijos/las colonias estaba en el orden de la naturaleza:

> Pero sea esto lo que fuere, la América no es libre, porque el gobierno español sea cruel; lo sería y lo debe ser del mismo modo si fuese humano y compasivo. [...] Persuádese a un hombre vigoroso, sano y robusto, que debe estar siempre en un eterno pupilaje, dígale a un hombre de razón, que otro debe administrarle y disponer de sus intereses para que él sea feliz. Hasta la misma naturaleza reprueba este sistema: el hombre a cierta edad no debe reconocer los vínculos paternos que lo ligaron en su infancia, aun los brutos animales tienen esta libertad. Resérvense en hora buena para con los autores de nuestro ser todos los sentimientos que inspiran la gratitud, la naturaleza y la religión. Tengamos, si se quiere, con España, a pesar de sus violencias y crueldades, las consideraciones de

> una aya que por su interes y bien pagada, tal vez nos cuidó, pero su maternidad adoptiva y violenta ha cesado yá; este es el orden de la naturaleza y la razón. (Posada 1927, 302 y ss.)

Al hablar del proceso de separación, Camilo Torres aludió a la desintegración gradual del imperio colonial español, empleando la metáfora de la familia para referirse a los hijos mayores con iguales derechos viviendo uno al lado del otro. No obstante, siguió firme en su convicción de que la Nueva Granada había madurado y que ella misma debía gobernarse. En una carta privada de mayo de 1810, Torres respondió con detalle a la propuesta de su tío Ignacio Tenorio, oidor en la Audiencia de Quito, de que las provincias americanas deberían elegir un gobierno, un Consejo de Regencia en representación a Fernando VII, y expuso sus ideas acerca de las relaciones de la Nueva Granada con España y los demás reinos y provincias americanas comparando el proceso de separación de España con el desarrollo de hijos mayores:

> Disuelta la Monarquía y perdida la España, nos hallamos en el mismo caso en que estarían los hijos mayores después de la muerte del padre común. Cada hijo entra en el goce de sus derechos, pone su casa aparte y se gobierna por sí mismo, a no ser que sea menor o fatuo, pues entonces debe sujetarse a la tutela y el dominio de otro. El reino, pues, o provincia de América que por su extensión, su riqueza y población se considerase capaz de formar una gran familia y un Estado independiente, puede y debe hacerlo así, sin buscar un apoyo que no necesita y sin esperar una resolución extraña que nada le importa. (Banco de la República 1960, 66)

Transformaciones importantes en las condiciones de vida colonial llevaron a que ya no se consideraran la inferioridad y la debilidad como las características de las colonias. Antes bien, esta imagen fue sustituida por otra que destacaba el vigor y las posibilidades de desarrollo de los territorios americanos. De manera correspondiente, las personas que se identificaban con esta nueva imagen estuvieron más y más conscientes de sí mismas y comenzaron a rechazar los controles imperiales, como una coerción intolerable a sus propios intereses. Los efectos de tales transformaciones sobre la conciencia general en las colonias se pueden inferir de la transformación simultánea de los símbolos reconocidos hasta entonces. La conversión de la figura de la *Madre Patria* en la imagen de la *Madrastra* representaba, en palabras

de Nariño, en *La Bagatela* número 8, del 1º de septiembre de 1811, la superación, el destierro del "lenguaje de la dependencia" (Nariño 1966, 32).

El indio como símbolo de esclavitud o símbolo de libertad

Tanto en los años inmediatamente anteriores al movimiento independentista como durante este y los primeros del Estado propio, la retórica política de los criollos se caracterizó por la atención prestada a la historia del indio en América y su suerte como conquistado y subyugado. No solamente en la Nueva Granada sino también en otros países como Chile y México, los patriotas aludían al pasado indígena basándose, tanto en la condena de la conquista española y sus repercusiones negativas en la población aborigen como en el rechazo de los títulos de la conquista española. Sabemos que los criollos aprovechaban la historia de la población autóctona para justificar su propia lucha contra el poder colonial español. Lo hicieron con el fin de legitimar sus propias pretensiones de poder e indicar la superación de la esclavitud como meta del movimiento emancipador, pero no con el fin de aplicar valores indígenas en la construcción de los nuevos Estados (véase König 1997).

Así, precisamente la evidente instrumentalización del indio o de lo indiano, nos da a conocer el carácter de una imagen. Mientras que las versiones escritas sobre la historia indígena, considerada "común", se dirigían al reducido estrato de los criollos para hacerles ver cuán justificada era la lucha contra los españoles y moverlos a defender o recuperar sus propios derechos (König 1994, 234-249), la reproducción de imágenes de lo indiano en las monedas o el escudo del país tenía el propósito manifiesto de influir también en los estratos analfabetas de la población para fomentar la solidaridad y crear un sentimiento de identidad en un ámbito más extenso. A la vista de estas monedas, a cualquiera le resultaba evidente cuáles debían ser los rasgos característicos del nuevo Estado y en qué se diferenciaba del antiguo estatus colonial.

Una de las primeras representaciones simbólicas oficiales de lo indiano se dio a conocer en Cartagena de Indias. El 11 de noviembre de 1811, antes que las demás provincias de la Nueva Granada, Cartagena anunció de manera pública y *expressis verbis* su separación absoluta de España, se declaró Estado soberano e independiente y, para ratificar esta soberanía, consagró sus propios símbolos. Pocos días después de esta declaración de independencia, el 17 de noviembre, el regimiento de Patriotas Pardos prestó juramento a la nueva bandera: blanca y verde, su centro ocupado por un hermoso emblema, combinación de la fruta de la granada en alusión al territorio de la Nueva Granada y tres cangrejos en homenaje al antiguo nombre indígena de

Cartagena, Calamarí, que significa "cangrejo". La apelación al pasado, y con esta la intención de dar un sentido al nuevo Estado, se reafirmaba aún más claramente en el nuevo escudo, diseñado junto con una nueva bandera por mandato de la Asamblea Constituyente reunida en enero de 1812 y reproducido en las nuevas monedas de cobre que pronto entraron en circulación. Cada pieza de esta moneda de un diámetro de 26 a 27 milímetros, mostraba, en una de sus caras, la leyenda *Estado de Cartagena 1812*, con la correspondiente declaración de valor, y en el anverso, el escudo, símbolo de la libertad: una india con una corona de plumas, sentada a la sombra de una palma de coco (figura 1). Esta lleva a la espalda una aljaba con flechas y un arco colgado sobre el hombro, en la mano derecha sostiene una granada, que picotea un pájaro, y en la izquierda, una cadena rota (Barriga Villalba 1969: vol. 2, 128; *Gaceta de Colombia* 1812).



Anverso Reverso

Figura 1. Moneda del Estado de Cartagena de 1812

Fuente: Barriga Villalba (1969).

Esta representación simbólica de la libertad en el cuerpo de una amazona americana con armas y corona prestó un nuevo sentido a la figura de la india, que ya había aparecido en cuadros alegóricos del arte europeo como la América personificada. Desde el descubrimiento de un nuevo mundo, en 1492, resurgió la representación alegórica de los continentes por medio de figuras femeninas. Por eso, la india desnuda, muchas veces con armas y signos del canibalismo, tal como la había descrito sobre todo Amerigo Vespucci en su carta *Novus Mundus*, de 1502 (véase König 1991), se convirtió en el símbolo de América (L'Amérique vue par

l'Europe 1976; Kohl 1982; Poeschel 1985). En los siglos xvi y xvii, en la imaginación europea, simbolizó tanto una cultura poco civilizada como la subordinación a Europa. Esto se desprende muy bien del grabado en cobre, una alegoría de los cuatro continentes. Se trata de la portada del libro *Neuwe Archontologia Cosmica*, compilado por Johann Ludwig Gottfried, ilustrado por Matthäus Merian y publicado por primera vez en 1646 (Knefelkamp y König 1988: portada, 222 y 223). A veces América simbolizó también la riqueza del continente, estando representada en la figura de una india con sus frutas, sus animales y sus minerales, es decir, lo que esta parte del mundo ofreció a Europa, subrayando así la importancia que tenían las colonias americanas para el viejo continente. Esto se desprende muy bien de otro grabado en cobre de Matthäus Merian en el libro *Historia Antipodum oder Newe Welt* (figuras 2 y 3), compilado por Johann Ludwig Gottfried y publicado en 1631 (Knefelkamp y König 1988, 135, 220 y 221).



Figura 2. Portada del libro *Neuwe Archontologia Cosmica*, 1646

Fuente: Knefelkamp y König (1988).

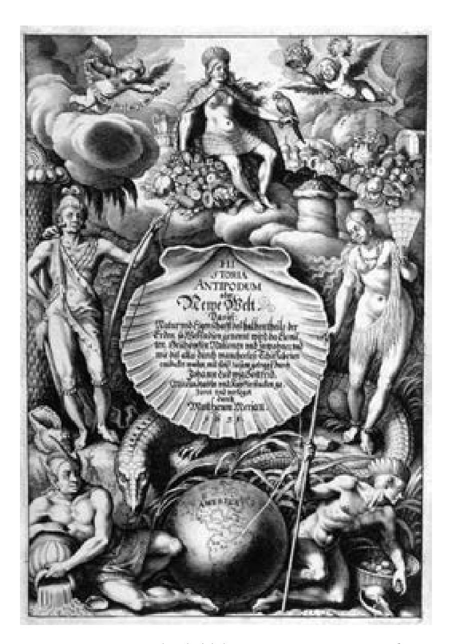


Figura 3. Portada del libro *Historia Antipodum oder Newe Welt*, 1631

Fuente: Knefelkamp y König (1988).

Al final del siglo xviii y al principio del siglo xix, durante el movimiento de independencia en América del Norte (Cfr. McClung Fleming 1965) y América del Sur, la india americana ahora invocada por los mismos americanos durante el

movimiento de independencia encarnaba lo propio y lo especial de América frente a Europa (véase Chicangana-Bayona 2010). Culminó esta nueva simbología en el famoso cuadro *Simón Bolívar, Libertador i Padre de la Patria* de 1819, óleo de Pedro José Figueroa de Bogotá, ahora expuesto en el Museo Quinta de Bolívar en Bogotá (véase Castro, González y González 2004). Este óleo de Bolívar con traje militar abrazando la América India, aunque no tiene tipo indígena, fue una alegoría de la libertad destinada a celebrar los triunfos de Bolívar en la batalla de Boyacá (figura 4).



Figura 4. Pedro José de Figueroa, ca. 1819, *Simón Bolívar, Libertador i Padre de la Patria* (óleo sobre tela, 125 × 97 cm, Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá)

Una simbología semejante a la de Cartagena se usaba en el segundo centro del movimiento emancipador, en Santafé de Bogotá. Ya con el nombre tomado por esta región en 1811, se recurría al recuerdo del pasado y así se daba un sentido al nuevo Estado. La Junta Suprema había nombrado un comité electoral que debía elaborar una Constitución válida al menos para el área de la antigua provincia de Santafé. Este Colegio Electoral y Constituyente redactó en pocas semanas una Constitución que en el Título I, artículo 1º dio al territorio de la antigua provincia de Santafé su supuesto nombre indígena original:

> La Representación, libre y legítimamente constituida por elección y consentimiento del pueblo de esta provincia, que con su libertad ha recuperado, adopta y desea conservar su primitivo y original nombre de Cundinamarca, convencida y cierta de que el pueblo a quien representa ha reasumido su soberanía, recobrando la plenitud de sus derechos, [...] ordena y manda observar la presente. (Constitución de Cundinamarca, citada en Pombo y Guerra 1951, 126)

Si bien los criollos se equivocaron con el nombre, ya que el nombre Cundinamarca no era el nombre que le daban a su territorio sus propios habitantes, sino era la denominación por parte de los indígenas del sur, no cabe la menor duda de que ese nombre indígena fue escogido muy conscientemente para simbolizar la libertad recuperada y afirmar la justificación del movimiento independentista. Aun cuando no hay ninguna abierta exposición de intenciones, resulta natural llegar a esta conclusión, probada suficientemente por el análisis de los textos constitucionales y los documentos preparatorios. Además, este tipo de estrategias y procedimientos en tal fase de la formación del Estado y la nación son usuales y necesarios.

La evocación del pasado indígena con el fin de formar la identidad, justificarla y movilizar a la gente, así como la equiparación consciente de lo indiano con la libertad, se expresan con claridad en las monedas de Santafé de Bogotá, que Antonio Nariño mandó acuñar a partir de 1813. Con seguridad no resulta casual que estas monedas se hubieran concebido y puesto en circulación cuando, bajo la influencia de Antonio Nariño, Cundinamarca se había erigido en república con la nueva Constitución de abril de 1812; con ello se renunciaba al principio monárquico y a la ficción de un Fernando VII como rey de Cundinamarca y, por último, se declaró la separación absoluta de España el 16 de julio de 1813.

Así, en la sesión del 7 de agosto de 1813, pocos días después de la declaración de independencia absoluta, el Colegio Revisor y Electoral tomó en cuenta dos

aspectos cuando decidió la circulación de monedas de plata con nuevos símbolos. En lugar del busto del rey español, que representaba la antigua dependencia, las monedas debían llevar en el anverso un busto femenino, una india coronada de plumas como símbolo de la libertad, con la leyenda *libertad americana*, y en el reverso una granada con la inscripción *Nueva Granada Cundinamarca,* así como indicaciones sobre el valor y el año de acuñación (Barriga y Villalba 1969: vol. 2, 143 y 144). Desde 1813 hasta 1816 se acuñaron monedas provinciales, *reales* y *pesetas* (diámetro de 25 milímetros), con la imagen de la indígena, y el *cuartillo* (diámetro de 11 a 12 milímetros) con el símbolo general de la libertad, el gorro frigio en el reverso y la granada en el anverso (Barriga y Villalba 1969: vol. 2, 155; figura 5).



Figura 5. Cuartillos de 1813 hasta 1815

Fuente: Barriga y Villalba (1969).

El uso no se limitó a la provincia de Cundinamarca, sino que fueron reconocidas como monedas nacionales en toda la Nueva Granada y también por parte del Congreso de las Provincias Unidas de la Nueva Granada el 16 de marzo de 1815. El símbolo de la india no contradecía de ninguna manera las metas de las Provincias Unidas, como lo muestran las frecuentes alusiones a lo "indiano" por

parte de sus dirigentes políticos. En el entretanto, las Provincias Unidas, a las cuales Cundinamarca obedecía de manera más o menos forzada, decretaron simbolizar la libertad con una india en la Ley de 15 de julio de 1815 sobre el sistema monetario. El artículo 10 de esta ley, el cual subraya el acto soberano de la emisión monetaria, dispone —entre otras cosas— el aspecto de las piezas: "Todas ellas serán selladas en adelante en esta forma: el anverso llevará la figura de una amazona americana en pie, con la actitud y signos que le son característicos; la inscripción, independiente y libre [...]" (Posada 1924, 140).

Durante la restauración del dominio español en la Nueva Granada, entre 1816 y 1819, no se acuñaron monedas. El 21 de noviembre de 1819, después de la victoria en Boyacá sobre las tropas españolas, Bolívar dispuso una reacuñación de la moneda de la India o moneda de la China, nombre con el cual se conocía la pieza monetaria de Cundinamarca, con el año cambiado pero con el mismo símbolo y sin el nombre adicional de Cundinamarca (Sociedad Bolivariana de Venezuela 1961: vol. 1, 172). Los bogotanos llamaban "chinas" a sus empleadas domésticas indígenas y así transmitían este nombre a la moneda con la imagen de la india.

El Congreso de Cúcuta decidió, el 29 de septiembre de 1821, estandarizar el sistema monetario de la recién formada Gran Colombia y sacar de circulación las monedas a ley reducida, lo mismo que las monedas de las provincias. No obstante, fueron acuñadas hasta 1828 y circularon en Bogotá, junto a las nuevas monedas oficiales, las monedas preferidas de la población, con la leyenda República de Colombia y los años antedatados (Barriga Villalba 1969: vol. 3, 11-14 y documento 12A, 295).

Así como no resultaba casual que se empezaran a acuñar monedas en cierto momento histórico, tampoco era obvia la elección del símbolo para ellas. Para ilustrar la libertad, también estaban a disposición símbolos no indígenas, como el gorro frigio de los revolucionarios jacobinos franceses, el cual efectivamente puede encontrarse —casi hasta la actualidad— en monedas y escudos de la Nueva Granada. Del uso continuado de la figura de la india se desprende que este símbolo adquirió una significación especial durante la fase de transición, al iniciarse la formación del Estado. Pero después de la construcción de la Gran Colombia, es decir, una vez lograda la libertad, la Asamblea Constituyente del Estado de Colombia, unión de la Nueva Granada y Venezuela, por medio de la Ley del 6 de octubre de 1821, remplazó en el escudo de armas y en las monedas oficiales la imagen de la india como personificación de la libertad, por un busto femenino en traje romano con una faja ceñida a la cabeza en que se ve grabada la palabra *libertad* (figura 6).

Desde las primeras acuñaciones efectuadas en 1822, el busto romano se convirtió en el símbolo estándar de la libertad (Barriga Villalba 1969: vol. 3, 9-20).



Anverso Reverso

Figura 6. Moneda de 1825 con busto femenino en traje romano

Fuente: Barriga Villalba (1969).

Lo que podemos decir es que en 1821 la imagen de la india ya había cumplido su misión como símbolo justificador y movilizador. En un periodo en el que la Nueva Granada, tras la batalla de Boyacá, había sido liberada en su mayor parte; en que en Venezuela también se hacía patente la derrota de las tropas españolas y con ello la liberación completa; en que la fidelidad a los españoles, debida a las crueles represalias de los llamados pacificadores, disminuía y se hacía manifiesta la justificación de su lucha por la libertad y la necesidad de un cambio político ante el sangriento proceder de la Madre Patria; en un tiempo en el que el riesgo de la propia vida y la lucha común habían generado un sentimiento colectivo, en ese momento histórico ya no era necesaria la evocación de un pasado propio indiano y de una imagen que simbolizaba esclavitud o libertad.

El destino de los indios, la imagen de la india, lo "indiano" en general, representaban elementos ideales de un "pasado nacional", aun cuando construido, que indicaban una dominación extranjera y al mismo tiempo contenían la justificación, las pretensiones y las metas del movimiento emancipador. En efecto, la evocación del "pasado nacional" fue solo selectiva y distinguió conscientemente entre pasado útil y no útil. Útil fue la existencia de la población autóctona conquistada y oprimida por los españoles, con la cual cabía identificarse y solidarizarse debido al estatus de

oprimidos. Tradiciones indígenas, como a propiedad común, no pasaban por útiles, porque parecían impedir los proyectos del futuro desarrollo nacional.

El árbol de la libertad

Cuán intensos fueron los esfuerzos de los dirigentes políticos de crear lealtad y confianza en la población frente al nuevo Estado y presentarlo como un orden de convivencia humana deseable y cuán conscientemente emplearon los símbolos correspondientes, lo demuestra la siembra o plantación de "árboles de la libertad" con sus respectivas festividades (véase Hernández de Alba 1989). Ellas tuvieron lugar en numerosos pueblos de la Nueva Granada, sobre todo en Cundinamarca desde 1813, cuando ya no era un secreto la intención de separarse en forma definitiva de España.

En sus pensamientos políticos, formulados por ejemplo en su *Discurso para la apertura del Colegio Electoral* de junio de 1813 (reproducido en Ocampo López 1974, 574 y ss.), Antonio Nariño partió del supuesto de que la masa de la población no podía ser motivada con ideas sutiles, sino que debía ser orientada con actos sólidos y símbolos visibles. Parte de este proceso era la siembra del árbol de la libertad, la cual debía efectuarse públicamente y con la debida solemnidad. Por eso resulta comprensible que el 3 de marzo de 1813 el gobierno de Cundinamarca hiciera retirar un árbol de la libertad plantado en secreto en Santafé de Bogotá, subrayando así la falta de publicidad, y que ordenara su siembra oficial y solemne. En numerosos artículos, la prensa y bandas respectivas publicaron para este evento las necesarias aclaraciones sobre el sentido y significado.

Esta repetición de la plantación oficial y solemne tuvo lugar el 29 de abril de 1813 en la Plaza Mayor, después de que en la semana anterior Ignacio Herrera, confidente y partidario de Nariño, había mandado a plantar otro árbol de la libertad en Honda, a 160 kilómetros de distancia de Santafé de Bogotá. Ambos sucesos surtieron gran efecto público —las celebraciones en la capital, con participación de toda la población, duraron tres días— y fueron comentados detalladamente en la *Gaceta Ministerial de Cundinamarca*, publicación periódica oficial, número 112, el 20 de mayo de 1813. Estas festividades, que copiaban las fiestas revolucionarias en Francia (Cfr. Ehrard y Viallaneix 1977, cap. 2), fueron escritas también por el contemporáneo José María Caballero en su *Diario* (1974, 133 y ss.).

Otras plantaciones espectaculares se realizaron hasta 1816: en Santa Fe de Bogotá (19 de julio de 1813), Cali (24 de junio de 1814), Sogamoso (julio de 1815) y en Bogotá o Bacatá, un pueblo a la entrada de la capital (4 de febrero de 1816).

Además, hubo otras siembras en algunas comunidades pequeñas de Cundinamarca, como resulta de acusatorios y causas judiciales contra sacerdotes de la época del terror bajo Pablo Morillo.

En tanto que el empleo de lo "indiano" sirvió para legitimar y fundamentar la pretensión de libertad de los neogranadinos, la plantación del árbol de la libertad sirvió en la Nueva Granada, como durante la revolución en Francia (Godechot 1968, 268 y 533), para aclarar los objetivos del nuevo Estado. De esta manera, los patriotas querían estimular la identificación de la población con la nueva entidad, caracterizada por aquellos valores que le habían faltado al sistema colonial español. En el proceso de formación del Estado de la Nueva Granada, proceso que al igual que sus análogos en otras latitudes americanas implicó la separación de un imperio colonial, las ideas políticas de libertad política y autodeterminación constituyeron los aspectos centrales de las declaraciones y el comportamiento. Por cierto, la pretendida libertad se manifestaba en las instituciones políticas y en las constituciones; la siembra del árbol de la libertad como metáfora de la aspiración a la libertad, sin embargo, era un símbolo visible adicional. Visible para los partidarios del movimiento emancipador, cuyo patriotismo tenía que ser estimulado y fortalecido contra todas las adversidades, probando las virtudes del nuevo Estado y la dignidad de su defensa; pero visible también para los partidarios del viejo orden todavía existentes, a quienes se les tenía que demostrar la firmeza de los patriotas.

En la fase del proceso de emancipación política de entonces, es decir, en la lucha todavía continuada contra el poder colonial, el árbol de la libertad representaba claramente un instrumento de movilización, que fuera de sus funciones como creador de lealtad y unidad interna, también estaba dirigido hacia el exterior, con el fin de fomentar la solidaridad y avivar el entusiasmo por la lucha contra el poder colonial. A favor de esta interpretación más amplia no solo habla la situación histórica; también las declaraciones de los contemporáneos, sobre el significado del árbol de la libertad, atestiguan esta doble función. Por una parte, se exponía que de ninguna manera cabía confundir libertad con libertinaje y anarquía, sino que, al contrario, significaba sujeción a las leyes y al gobierno elegido libremente por el pueblo. En efecto, libertad otorgaba la posibilidad a los ciudadanos de hacer todo cuanto no infringiera las leyes, ni perjudicase a otras personas. Por la otra, se hacía la diferencia entre el propio Estado de derecho y la arbitrariedad del poder colonial español; para entonces, los ciudadanos ya no dependían de la arbitrariedad o de la benevolencia de su opresor pasado, sus actos serían regulados por leyes. El acta de la plantación oficial del árbol de libertad en la plaza mayor de Bogotá del 29 de

abril de 1813 expresa de manera muy concisa y exacta el significado del símbolo de la libertad:

> El Gobierno [...] cree de su obligación advertiros que el signo que va a inaugurarse no demuestra la licencia y desenvoltura que malamente se le atribuye para cometer toda clase de crímenes, sin temor de que se corrijan [...]. Su significado verdadero es, que no dependéis del capricho y arbitrariedad de los tiranos, sino de la ley que indistintamente debe aplicarse al delincuente, y que entrasteis en el ejercicio de las altas funciones del hombre en sociedad. Lejos de nosotros el que mire cifrada en aquel símbolo la garantía de sus excesos! ¡Lejos el que atente contra la vida, la propiedad y seguridad del ciudadano! ¡Lejos el que no respete las providencias del Gobierno! (*Gazeta Ministerial de Cundinamarca*, citada en König 1994, 163 y ss.)

También por las reacciones de criollos leales a la Madre Patria España respecto de la siembra de árboles de libertad se puede deducir que el árbol de libertad fue un instrumento de gran valor para promover la identificación de la población con el nuevo Estado. Así, el sacerdote José Antonio de Torres y Peña en el quinto canto de su poema *Santa Fe Cautiva* de 1816 caracterizó el árbol de libertad como árbol funesto, árbol ominoso y detestable cuya función consistía "a borrar del Monarca la memoria" (Torres y Peña 1902).

Por cierto, no existen datos sobre el efecto real que tuvo el árbol de libertad en la toma de conciencia de la población, es decir, en su patriotismo. No obstante, dos incidentes prueban, al menos indirectamente, su eficiencia. Aún en 1816, cuando el ejército español bajo Pablo Morillo había tomado la ciudad de Cartagena y amenazaba la reconquista de toda la Nueva Granada, se plantó un árbol de libertad. Este evento ocurrió de manera significativa en el pueblo de Bogotá o Bacatá, la antigua sede del legítimo cacique de los chibchas, y la siembra fue realizada por una india coronada de plumas, como lo describió Caballero en su *Diario*:

> Domingo 4. Se fue mucha gente a Bogotá (nombre antiguo de Funza) y plantaron en dicha parroquia el árbol de la libertad; llevaron un cerezo con tierra y una gorra colorada a mitad de la plaza, donde había un hoyo dispuesto. Iba una india con su corona dispuesta, con su corona de plumas. Salió una gran comitiva, con una música de la casa del cura, doctor Policarpo Jiménez, y muchos sacerdotes y caballeros y señoras. Dieron vuelta a toda la plaza, y en llegando al lugar del

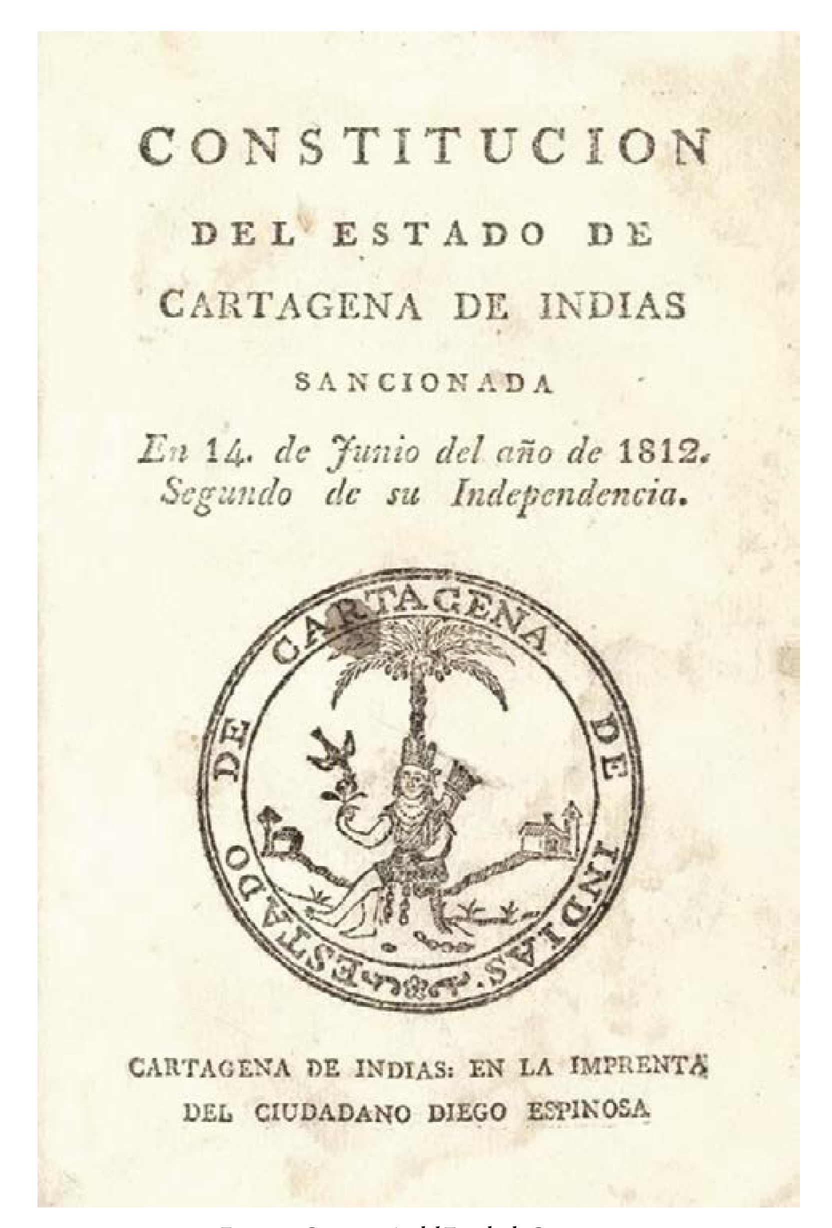
> hoyo dijo la india: "Planto aquí el árbol que nuestros enemigos arrancaron con crueldad de este mismo lugar". [...] En seguida hizo el doctor Torres, cura de Facatativá, otra arenga, muy bien fundada, a la libertad. (Caballero 1971, 200)

No solo la fecha y las circunstancias históricas, sino también el destacado papel concedido a una india, permiten vislumbrar cuánta importancia atribuyeron los patriotas a un acto tal para movilizar y fortalecer la disposición de defensa, precisamente en los estratos bajos de la población.

A manera de conclusión

En vez de resumir este capítulo con muchas palabras, me permito terminar con dos ejemplos de imágenes que resaltan tanto el uso como la función de símbolos. Para aumentar el efecto de la alegoría de la india y del árbol de la libertad, los criollos combinaron los dos símbolos. Estos aparecieron en la misma ilustración: la india de la libertad recostada en el tronco de un árbol, como lo demuestra la portada de la publicación de la *Constitución del Estado de Cartagena de Indias,* de 1812, y el óleo de un anónimo, *La india de la libertad,* de 1819, hoy en el Museo del 20 de Julio. Esta india, al contrario de la mencionada arriba en el óleo de Figueroa, sí tiene tipo indígena y se encuentra semidesnuda (figuras 8 y 9).

Y que las imágenes son funciones de situaciones sociales, demuestra muy bien el uso o bien el no uso de la imagen de la india. A mediados del siglo XIX, cuando la soberanía del Estado estaba asegurada y cuando el poder político neogranadino tenía que legitimarse, más bien a través del rendimiento y la distribución de los recursos políticos y económicos, el elemento indígena no pareció ya tener fuerza. Se puede constatar que el símbolo de la india, sentada sobre un caimán, la alegoría de la libertad americana, desapareció, como lo comentó irónicamente un artículo de prensa, algunos años más tarde: "No nos ha quedado de él más que el caimán que devoró a la indiecilla" (König 1995, 471).



CONSTITUCION
DEL ESTADO DE
CARTAGENA DE INDIAS
SANCIONADA
En 14. de Junio del año de 1812.
Segundo de su Independencia.

ESTADO DE CARTAGENA DE INDIAS.

CARTAGENA DE INDIAS: EN LA IMPRENTA
DEL CIUDADANO DIEGO ESPINOSA

Figura 7. ***Constitución del Estado de Cartagena***



Figura 8. Anónimo, 1819, *La India de la Libertad*, 1812,
(óleo sobre tela, 82 × 62 cm, Museo de la Independencia, Bogotá)

Bibliografía

Banco de la República. 1960. *Proceso histórico del Veinte de Julio de 1810*. Documentos. Bogotá: Banco de la República.

Barriga Villalba, Antonio M. 1969. *Historia de la Casa de Moneda*. 3 vols. Bogotá: Banco de la República.

Bergem, Wolfgang, Lothar Bluhm y Friedhelm Marx, editores. 1996. *Metapher und Modell*. Trier: WVT.

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann. 1966. *The Social Construction of Reality*. Garden City: Doubleday.

Bergler, Reinhold. 1966. *Psychologie Stereotyper Systeme*. Bern & Stuttgart: Huber.

Boulding, Kenneth E. 1969 [1956]. *The Image*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Burrows, Edwin G. y Michael Wallace. 1972. "The American Revolution: The Ideology and Psychology of National Liberation". *Perspectives in American History* VI: 165-306.

Caballero, José María. 1974. *Diario de la Independencia*. Bogotá: Banco Popular.

Castro, Daniel, Beatriz González y Margarita González. 2004. *El Libertador Simón Bolívar, creador de Repúblicas: iconografía revisada del Libertador*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Cohen, Ted. 1979. "Metaphor and the Cultivation of Intimacy". En *On Metaphor*, editado por Sheldon Sacks, 1-10. Chicago: University of Chicago Press.

Collier, Simon. 1967. *Ideas and Politics of Chilean Independence 1808-1833*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. 2010. "La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria". *Argos* 27, n.º 53: 145-163.

Davidson Donald. 1978. "What Metaphors Mean". *Critical Inquiry* 5: 31-47.

Deichmann, Carl. 2007. *Symbolische Politik – Politische Symbole: Dimensionen Politischer Kultur.* Schwalbach: Wochenschau.

Deutsch, Karl W. 1953. *Nationalism and Social Communication*. Cambridge: MIT Press.

Dieckmann, Walther. 1964. *Information oder Überredung: Zum Wortgebrauch der politischen Werbung in Deutschland seit der Französischen Revolution*. Marburg: Elwert.

Diers, Michael. 1997. *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt/M.: Fischer.

Ehrard, Jean y Paul Viallaneix, editores. 1977. *Les Fêtes de la Révolution.* Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974). Paris: Société des Études Robespierristes.

Fischer, Manfred S. 1979. "Komparatistische Imagologie. Für eine Erforschung national-imagotyper Systeme". *Zeitschrift für Sozialpsychologie* 10: 30-44.

Gaceta de Colombia. 1812. 16 de julio.

García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalba.

Gumprecht, Hans Ulrich. 1979. "Für eine phänomenologische Fundierung der sozialhistorischen Begriffsgeschichte". En *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*, editado por Reinhart Koselleck, 75-101. Stuttgart: Klett-Cotta.

Haverkamp, Anselm, editor. 1983. *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hernández de Alba, Gonzalo. 1989. *Los árboles de libertad: ecos de Francia en la Nueva Granada*. Bogotá: Planeta.

Hoffmann, Johannes. 1960. *Völkerbilder in Ost und West.* Auswahlbibliographie. Dortmund: Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft.

Knefelkamp, Ulrich y Hans-Joachim König. 1988. *Die Neuen Welten in alten Büchern*. Bamberg: Staatsbibliothek.

Kohl, Karl-Heinz, editor. 1982. *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlin: Frölich & Kaufmann.

König, Hans-Joachim. 1991. "Vielfalt der Kulturen oder europäisches Muster? Amerika und Indios in frühen deutschen Schriftzeugnissen". En *Die Neue Welt im Bewusstsein der Italiener und Deutschen des 16. Jahrhunderts*, editado por Adriano Prosperi y Wolfgang Reinhard, 175-213. Berlin: Duncker & Humblot.

König, Hans-Joachim. 1994 [1988]. *En el camino hacia la nación: nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la nación de la Nueva Granada, 1750-1856.* Bogotá: Banco de la República.

König, Hans-Joachim. 1997. "El indigenismo criollo: ¿proyecto vital y político realizable, o instrumento político?". *Historia Mexicana* XLVI, n.º 4: 745-767.

König, Hans-Joachim. 2000. "Nacionalismo y nación en la historia de Iberoamérica". En *Estado-nación, comunidad indígena, industria: tres debates al final del milenio*, coordinado por Hans-Joachim König, Tristan Platt y Colin Lewis, 7-47. Leiden: AHILA.

König, Hans-Joachim. 2003. "Discursos de identidad, Estado nacional y ciudadanía en América Latina. Viejos problemas, nuevos enfoques y dimensiones". En

Entre discursos y prácticas: América Latina en el siglo XIX, editado por Eduardo Cavieres, 25-46. Valparaíso: Ed. Universitarias.

Lasswell, Harold D. 1949. "The Language of Power". En *Language of Politics*, editado por Harold D. Lasswell *et al.*, 3-19. New York: Stewart.

L'Amérique vue par l'Europe. 1976. Paris: Edition des Musées Nationaux.

Lowenthal Felstiner, Mary. 1983. "Family Metaphors: The Language of an Independence Revolution". *Comparative Studies in Society and History* 25: 154-180.

Martínez Delgado, Luis, editor. 1954. *Noticia biográfica del prócer don Joaquín Camacho.* Bogotá: Academia Colombiana de Historia.

McClung Fleming, E. 1965. "The American Image as Indian Princess 1765-1783". *Winterthur Portfolio* II: 65-81.

Miller, Eugen F. 1979. "Metaphor and Political Knowledge". En *American Political Science Review* 73, n.º 1: 155-170.

Miranda, José. 1952. *Las ideas y las instituciones políticas mexicanas*. I^era^ parte 1512-1820. México: UNAM.

Múnera, Alfonso. 1998. *El fracaso de la nación: región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1821)*. Bogotá: Banco de la República.

Nariño, Antonio. 1966 [1811-1812]. *La Bagatela.* Bogotá: Vanegas (edición facsimilar).

Nariño, Antonio. 1974 [1813]. "Discurso sobre la apertura del Colegio Electoral". En *El proceso ideológico de la emancipación*, 563-577. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Ortiz, Sergio E. editor. 1965. *Colección de documentos para la historia de Colombia*, 2ª serie. Bogotá: Kelly.

Ortony, Andrew, editor. 1979. *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pérez Sarmiento, José Manuel, editor. 1939. *Causas célebres a los precursores*. 2 vols. Bogotá: Imprenta Nacional.

Pocock, J. G. A. 1971. *Politics, Language and Time*: *Essays in Political Thought and History*. New York: Atheneum.

Poeschel, Sabine. 1985. *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts*. München: Scaneg.

Pombo, Manuel Antonio y José Joaquín Guerra, editores. 1951. *Constituciones de Colombia*. 4 vols. Bogotá: Banco Popular.

Posada, Eduardo, editor. 1924. *Congreso de las Provincias Unidas*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Presidencia de la República. 1962. *Documentos que hicieron historia*. 5 vols. Caracas: Ediciones Conmemorativas del Sesquicentenario de la Independencia.

Ricœur, Paul. 1986 [1975]. *Die lebendige Metapher*. München: Fink.

Sapir J. David y J. Christopher Crocker, editor. 1977. *The Social Use of Metaphor*: *Essays on the Anthropology of Rhetoric*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Schochet, Gordon J. 1975. *Patriarchalism in Political Thought*: *The Authoritarian Family and Political Speculation and Attitude, especially in Seventeenth-Century England*. Oxford: Blackwell.

Schütz, Alfred y Thomas Luckmann. 1979. *Strukturen der Lebenswelt*. 2 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Siebenmann, Gustav. 1992. "Methodisches zur Bildforschung". En *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*, editado por Gustav Siebenmann y Hans-Joachim König, 1-17. Tübingen: Max Niemayer.

Sociedad Bolivariana de Venezuela. 1961. *Decretos del Libertador*. 3 vols. Caracas: Imprenta Nacional.

Torres y Peña, José Antonio. 1902 [1818]. "Santa Fe Cautiva". En *La Patria Boba*, editado por Eduardo Posada y Pedro María Ibáñez, 275-476. Bogotá: Imprenta Nacional.

Vargas, Pedro Fermín de. 1953. *Pensamientos políticos*. Bogotá: Banco de la República.

Walzer, Michael. 1967. "On the Role of Symbolism in Political Thought". *Political Science Quarterly* 82: 191-204.

Weldon, T. D. 1953. *The Vocabulary of Politics*. Melbourne: Penguin Books.

Zashin, Elliot y Philip C. Chapman. 1974. "The Uses of Metaphor and Analogy: Toward a Renewal of Political Language". *The Journal of Politics* 36, n.º 2: 290-326.

Orden visual y economía política: museo y colección como aparatos de Estado

Jens Andermann
Universität Zürich/Universidad de San Andrés

¿Hemos llegado al fin de la era museal? El que desde hace ya más de veinte años el museo como forma cultural de la modernidad occidental se esté sometiendo a una mirada arqueológica por parte de la crítica académica pareciera indicar que nos encontramos hoy en una relación de distanciamiento y posterioridad respecto de lo que fuera alguna vez un aparato ideológico central del Estado-nación moderno. Para algunos autores, como el crítico de arte germano-ruso Boris Groys, estaríamos asistiendo al apogeo del museo, tanto en aras de la desmaterialización de las nociones de información y almacenaje como por efecto de la propia pulsión de la "lógica de la colección" hacia la entropía. Paradójicamente, sería la eficacia misma del museo para incorporar hasta las rebeliones estéticas más audaces contra la inscripción canonizadora del objeto estético (digamos, los *ready-mades* de Marcel Duchamp), la propulsión de cada colección por proyectarse más allá de sus propios límites e imponer su orden al mundo de las cosas —la actitud, según Walter Benjamin, propia de una relación melancólica con el devenir histórico—, la que terminaría por generar el "vacío antrópico" posmoderno; la crisis ontológica de la propia noción de valor que había suscripto al orden museístico:

> La colección museal es la articulación del cero en el vacío. Toda colección aspira al ideal de la representatividad comprehensiva. Sin embargo, una representación comprehensiva del arte que incluyera a todas las posiciones imaginables, terminaría por producir a un punto cero. [...] Se trata del vacío museal, donde la

> colección, en su representación del arco entero de posiciones artísticas enfrentadas entre sí, da como resultado de estas posiciones al número cero que desdobla al punto cero del propio espacio museal vacío.[1] (Groys 1997, 39)

Otros autores, de manera no menos contundente, han señalado que la denuncia del museo como forma mortificadora del mismo valor estético que dice preservar —o, incluso, producir, ya que solo al extraer al objeto y al observador de sus contextos cotidianos surgiría el marco de autonomía que permitiera la apreciación estética— es tan vieja como el museo mismo: ya en los ataques de Quatremère de Quincy contra el Louvre a fines del siglo XVIII, el museo es responsabilizado de ahorcar la auténtica dimensión artística, la relación de contigüidad que esta habría mantenido con la vida misma antes de su encierro museístico. Quatremère, según Didier Maleuvre, nos recuerda "que los museos alguna vez fueron acusados de anticulturales por practicar un desarraigo sistemático de la cultura. Esta acusación subraya a la dimensión revolucionaria de los museos y su invitación a que repensáramos la cultura por fuera del *pathos* de las raíces, de la pertenencia y la identidad" (1999, 38). Por otra parte, refiriéndose al éxito espectacular de nuevos emprendimientos museales como el Guggenheim Bilbao de Frank Gehry o el refaccionamiento del MOMA por Yoshio Taniguchi, además de la proliferación de nuevos museos "comunitarios" y de sitios "patrimoniales" y "de memoria", Andreas Huyssen ha sugerido que la centralidad del museo en debates y políticas culturales antes y después del milenio, lejos de anunciar el apogeo de la forma, sugiere una renovada vigencia como paliativo, pero también como espacio de reflexión performativa sobre la ansiedad contemporánea respecto de nuestra propia historicidad: "La popularidad del museo [...] es uno de los mayores síntomas de la crisis de la fe occidental en la modernización, como *panacea*" (Huyssen 1995, 34).

Aquí me interesa situar estos debates sobre la crisis y transformación del museo en Occidente en el contexto latinoamericano. Con la creación reciente, en varios países del Cono Sur, de Centroamérica y de Brasil,[2] de espacios museales dedicados a la conmemoración de atrocidades cometidas por los regímenes militares, estamos asistiendo a una nueva vuelta de tuerca en una historia que —quisiera sugerir—

---

1 Todas las traducciones al castellano son de la responsabilidad del autor.

2 Me refiero a los museos de la memoria de Santiago de Chile y de Rosario, Argentina; al Memorial da Resistência de São Paulo, Brasil, y al Archivo Histórico de la Policía Civil de Guatemala, recuperado por la Procuraduría de Derechos Humanos.

siempre acompañó las transfiguraciones del museo en Occidente, desde una posición de *contemporaneidad desplazada*. Desde la creación de los primeros museos nacionales, en postrimerías de la Independencia, a la definición museal y jurídica del patrimonio artístico, histórico, etnográfico y arqueológico a finales del siglo XIX y principios del XX, junto con la creación, a lo largo del siglo XX, de espacios de muestra, almacenaje y experimentación, dedicados a formas culturales de vanguardia de prácticas populares (el Museu da Imagem e do Som y los Museos de Arte Popular en Brasil y México, el Instituto Di Tella, en Argentina, etc.), los museos latinoamericanos no se limitaron a repetir una historia de la institución museal ya escrita en los países industrializados, sino que participaron activamente en la escritura de esa historia, por momentos anticipándose a los procesos "centrales" (véanse González-Stephan y Andermann 2006; Earle 2007). También desde las primeras fundaciones museales en la región, esa contemporaneidad excéntrica fue interpretada por viajeros y observadores europeos como un anacronismo, una pretensión a destiempo o "exótica" debido a la relación supuestamente deficiente, falta de distancia reflexiva, entre espacio museal, patrimonio material y mirada observadora (Andermann 2007, 19, 20, 29 y 30). Esta historia de desencuentros (que apenas puedo esbozar aquí del modo más esquemático) merecería mayor atención, para comprender mejor hasta qué punto los proyectos museales más recientes responden a los diagnósticos citados sobre la crisis y transfiguración del museo moderno: ¿qué (no) vieron esos viajeros en los museos de ultramar? Y, ¿qué (más) había para ver ahí?

Una primera diferencia entre las modulaciones de la forma-museo en ambos costados del Atlántico surge respecto de la relación entre esta y la temporalidad histórica. Podríamos conceptualizarla recurriendo a la distinción propuesta por Edward Said (1975) entre *comienzos* y *orígenes*. En la Europa decimonónica, el museo público se constituye al desplazar a los gabinetes, *wunderkammern* y *studioli* de la aristocracia (o bien, como en la Francia revolucionaria, como afirmación monumental de soberanía popular, al reclasificar como *patrimonio* colectivo los tesoros reales, o bien, como en Inglaterra y en los dominios de Prusia y Habsburgo, como creación de un espacio de ciudadanía e instrucción *patrocinado* por el soberano): sea como fuera, el museo dota de un nuevo *comienzo* al devenir histórico, al desmarcarse de una forma anterior de colección, almacenaje y muestra (véase Maleuvre 1999, 38). En América Latina, en cambio, el museo manufactura relatos de *origen* para los incipientes Estados-naciones independientes. Aquí el museo no comienza por apropiarse de un legado histórico ya constituido: la recolección, la clasificación y la exhibición de la "historia natural" de América es; en cambio,

un acto de enunciación *constituyente* en el que se afirma un reclamo de soberanía (véase Fernández Bravo 2004). El museo inaugura el devenir histórico del Estado-nación, al separarlo de la *prehistoria* —esto es, del tiempo de la naturaleza donde la colección museal proyecta el *origen* de las nuevas naciones, al mismo tiempo que las separa de su genealogía colonial—. El tiempo nacional proyectado por los museos postindependentistas es, entonces, un tiempo a la vez radicalmente discontinuo respecto de su antecedente colonial y reanudando su supuesta continuidad con el tiempo natural y 'prehistórico' de América.

Dos fotografías de finales del siglo XIX ilustran el giro que acontece con la consolidación del Estado y la división de los saberes disciplinarios que impulsará la fundación de museos históricos, etnológicos y de artes plásticas. La primera imagen, alrededor de 1890, muestra al historiador, geógrafo y coleccionista de antigüedades Andrés Lamas en su gabinete personal; la segunda es una tarjeta postal fechada en 1910 con el título *Museo de La Plata, sección antropológica*. No se especifica el nombre del hombre blanco apoyado en la vitrina al centro de la imagen; probablemente se trata de Robert Lehmann-Nitsche, antropólogo alemán y a la sazón subdirector de las colecciones arqueológicas y antropológicas del museo. La anonimidad del sujeto curatorial de la segunda imagen, sin embargo, también apunta hacia la diferencia —mucho más pronunciada ahora que a principios del XIX— entre ambos ambientes, entre el espacio doméstico y fetichista del gran burgués coleccionista y el espacio público del museo y del saber disciplinario (figuras 1 y 2).

Inaugurado en 1888, el Museo de La Plata fue el primer edificio del continente diseñado y construido exclusivamente para albergar una gran muestra de historia natural y antropología americana. En su momento fue quizás la institución más avanzada en el hemisferio y posiblemente en el mundo entero en el rubro de la paleontología, aunque también poseía colecciones destacadas en los ámbitos de la zoología y la antropología física. Estas tenían su origen en gran parte en la conquista reciente de la Patagonia por parte del Estado argentino, donde desde la Campaña del Desierto, de 1879, se habían organizado expediciones excavadoras de depósitos fósiles y cementerios indígenas, trabajando literalmente en la retaguardia de las tropas invasoras. La fundación del Estado-nación moderno —del que la ciudad de La Plata era una suerte de monumento urbanístico, al fundarse y construirse en plena pampa en un lapso de pocos años, tras declararse la federalización de Buenos Aires en 1880— se manifestaba en el relato museal a través de la toma de soberanía sobre el espacio-tiempo "prehistórico" que yacía en sus afueras; soberanía que se plasmaba en un *poder de representación* sobre la otredad que el Estado-nación



Figura 1. Andrés Lamas en su estudio. Albumen, alrededor de 1890

Fuente: Archivo General de la Nación, Buenos Aires.



Figura 2. Museo de La Plata, sección antropológica. Tarjeta postal, alrededor de 1890

Fuente: Museo de La Plata.

moderno se arrogaba en base al saber científico (Andermann 1998). El relato museal sobre la "vida prehistórica" reconfiguraba entonces como un corte temporal lo que hasta entonces había sido una coexistencia espacial, que relegaba a las comunidades indígenas a un pasado prehistórico que en el museo se materializaba como un espacio de la muerte (a un mismo tiempo negando y reactualizando a las masacres perpetradas por los militares en el sur) (Quijada 1998).

En cambio, la "historia" propiamente dicha que colecciona el anticuario es de factura sorprendentemente reciente: de los dos bustos que vigilan los bordes de la imagen, uno de los modelos (Mitre) está todavía vivo, el otro (Sarmiento) ha fallecido hace apenas unos años. El mobiliario, los bustos y los cuadros que rodean al coleccionista carecen todavía del orden rígido impuesto a las calaveras, máscaras mortuorias y demás objetos de la colección museal. Más bien, parece tratarse de un depósito de materiales para un museo futuro, de cosas aún por clasificar. Efectivamente, ese es el caso: el Museo Histórico Nacional argentino, fundado por decreto municipal en 1889, por esos mismos años se aprestaba a pedir a las familias patricias y coleccionistas privados, que donaran a la institución pública sus posesiones relacionadas con las luchas por la independencia y la vida de los próceres. Todavía en 1896, cuando la institución fue transferida a su domicilio actual en el Parque Lezama (una vieja mansión cercana al sitio de fundación de la ciudad) la muestra carecía de orden cronológico y de criterio de organización sistemática, de modo que —según se quejaba el historiador Ernesto Quesada—:

> [...] el visitante no puede avanzar de un periodo a otro en un orden funcional; en cambio, si recorre a las salas en sucesión, de repente saltará de una época tardía a otra anterior o, como en el caso de San Martín, encontrará una parte de las muestras en un extremo del edificio y la otra parte en el extremo opuesto. (1915, 8-10)

El director del museo, Adolfo P. Carranza, se defendía de tales acusaciones alegando que, antes de seleccionar y de clasificar, su tarea en esa época inicial consistía, ante todo, en reunir al acervo de materiales del pasado reciente e incluso del presente que alguna vez pudieran servir para armar un *futuro* museo histórico. La misión del Museo Histórico, en otras palabras, consistía en resguardar y preservar el orden presente, en un momento que la élite criolla percibía como de amenaza hacia su propia hegemonía por parte de las nuevas multitudes urbanas e inmigrantes (Terán 2000, 57).

El museo, por lo tanto, en la América Latina decimonónica estaba encargado de una doble misión: por un lado, tenía que tomar posesión, en nombre del Estado-nación independiente, de un espacio-tiempo "otro", "prehistórico", y ordenar sus vestigios de modo que estos quedaran fuera de la temporalidad histórica y del espacio de la ciudadanía, al mismo tiempo que proporcionaban un relato de origen para estas: una "antigüedad" argentina, brasileña, chilena, colombiana que anclase a la "esencia", el "ser nacional" en un más allá de los procesos y conflictos históricos. Al mismo tiempo, el museo configuraba un modelo de ciudadanía elaborado sobre la relación entre la mirada móvil del espectador y los objetos inmovilizados en los lugares indicados por el saber-poder clasificatorio. El observador-ciudadano participaba de ese saber-poder pero solo a título de espectador y así confirmaba su validez. No le quedaba otra opción, pues de no comportarse como el sujeto cívico que sabía mirar y apreciar debidamente a los objetos de la muestra quedaría relegado al lado de lo "prehistórico", "salvaje" —esto es, regresaría simbólicamente al origen que el museo tenía la misión de expurgar y cuya muerte germinadora cada nuevo visitante debía confirmar a través del ritual cívico de su recorrido—.

Hacia fines del siglo XIX, sin embargo, cuando surgen nuevos relatos "culturalistas" de la nacionalidad, el museo también se encarga de reunir y preservar para la veneración *futura*, los objetos del pasado aún reciente pero que ya son separados de la cotidianidad o del contexto interno: los trofeos de la independencia, de la Guerra del Paraguay o la del Pacífico, las pertenencias de presidentes y próceres, las pinturas históricas que eternizan grandes hitos de la gesta patria, etc. Aquí el modelo anterior, de un origen prehistórico a la vez sublime y abyecto que el saber clasificatorio tiene a un mismo tiempo que invocar y expurgar, ya no corresponde a la función esencialmente *veneradora* de la exposición. Hacia fines del siglo, entonces, sobreviene un cambio en los relatos sobre la nacionalidad que transmiten los museos, ahora basados no en la distancia o separación entre observador y objeto sino en su aproximación e identificación "espiritual", en función de forjar una "esencia compartida" de la nacionalidad.

Tres museos decimonónicos ilustran bien esa hipótesis: los ya mencionados museos de La Plata e Histórico Nacional, en Argentina, y el Museu Nacional de Río de Janeiro, Brasil. Creado en 1818, este último formaba parte de la serie de museos fundados a partir de la independencia, donde un reclamo de soberanía se sostenía en la capacidad por nombrar —por reunir y ordenar— al mundo natural. A la misma categoría pertenecen también los museos de Buenos Aires (1812), Santiago de Chile (1822), Bogotá (1823), Lima (1826), Tegucigalpa (1831) y

Montevideo (1837). Ya en la etapa final del régimen colonial, en el contexto de las reformas borbónicas y pombalinas a fines del siglo XVIII, casas de historia natural habían sido establecidas en La Habana, Bogotá, Río de Janeiro y México, pero estas todavía funcionaban como dependencias de las casas madre ubicadas en la Península Ibérica (véase Lopes y Podgorny 2000, 109 y 110).

Tanto antes como después de la independencia, el museo se inscribía así en una estrategia por invalidar cualquier reclamo territorial de parte de los poderes imperiales en ascenso (Inglaterra o Francia). Por entonces, estos promovían la doctrina legal de la *res nullius*, insistiendo en la disponibilidad de los territorios aún no clasificados, carentes de inscripciones nombradoras, que por lo tanto pertenecían a quien primero los elevara al lenguaje. Los nuevos museos, por lo tanto, tenían al mismo tiempo que reunir, ordenar y clasificar los contenidos naturales del medio local y también inscribirlos en el sistema universal del museo enciclopédico, a fin de que se demostrara así la capacidad del nuevo Estado por competir en un plano de igualdad en el "concierto de las naciones". El decreto fundacional del museo carioca, firmado por el regente *dom* João VI rezaba:

> Deseando ampliar el conocimiento y estudio de las ciencias naturales en el Reino de Brasil, que contiene miles de objetos dignos de observación y examinación, a ser empleados en beneficio del comercio, de la industria y de las artes, grandes fuentes de riqueza a cuyo mejoramiento deseo contribuir, ordeno el establecimiento de un Museo Real en esta Corte, adonde serán transferidos a la mayor brevedad posible todos los instrumentos, máquinas y gabinetes dispersos por otros lugares. (Andermann 2007, 27)

A pesar del relieve puesto aquí en la naturaleza brasileña, es tanto o más importante el segundo aspecto, de representación enciclopédica: la fundación del museo (todavía con el nombre de Museu Real), que acontece en el contexto singular del traslado de la Corte portuguesa de Lisboa a Río de Janeiro, en 1808, cuando huía de los ejércitos napoleónicos. La recreación de las instituciones monárquicas en suelo americano —el Gabinete Real de Lectura, el Jardín Botánico o la Academia de Bellas Artes— tiene entonces el propósito de demostrar la vigencia ininterrumpida del orden imperial luso, a pesar del revés momentáneo de la ocupación de Lisboa. De acuerdo con esta misión, las donaciones iniciales incluyen pertenencias reales, algunas de origen grecorromano clásico, otras enviadas desde provincias brasileñas y otras posesiones ultramarinas de la Corte lusa. Un informe publicado en 1830,

tras la independencia del Imperio de Brasil y refiriéndose al ahora Museu Nacional, consigna una colección distribuida por ocho salas y dividida en el mismo número de "clases": 1) réptiles, serpientes, lagartos y tortugas, maderas y monstruos; 2) moluscos, insectos y peces; 3) monos y otros mamíferos; 4) mineralogía; 5) artesanías; 6) pájaros; 7) artefactos indígenas, y 8) momias egipcias, numismática y pinturas (Lopes, 1998, 85).

La apariencia, a nuestra mirada, de un orden arbitrario y falto de principio rector, es engañosa: hay, en realidad, un notable esfuerzo por articular en el orden de la colección la doble demanda extendida hacia el museo. Por un lado, este debía materializar al reclamo de pertenencia, por parte de la Casa de Bragança, a la herencia cultural de Occidente; por el otro, tenía que introducir el saber clasificatorio a los ingredientes humanos, animales y vegetales de Brasil. Para aumentar su acervo americano, precisamente, el Museo empleaba a varios "naturalistas viajeros" que recorrían el interior. En 1877, el cronista Moreira de Azevedo recordaba las excursiones a las sierras vecinas que solía emprender el taxidermista y guardián del museo João de Deus e Mattos, quien "despoblaba al bosque para enriquecer a la ciencia, volviendo cargado de diferentes mamíferos, pájaros, reptiles e insectos, vestigios preciosos de su expedición mortal, por tanto útil y civilizadora" (Andermann 2003, 284).

El Museo, por lo tanto, ya anticipaba mediante sus muestras la apropiación colonizadora del interior; también ponía en perspectiva comparada el estudio de la naturaleza local: en mineralogía, por ejemplo, había incorporado la importante colección del geólogo alemán Abraham Gottlieb Werner, adquirida por el Museo de Lisboa en 1805; en 1827, obtuvo también una gran colección de ornitología europea y comparada del Museo Prusiano de Berlín. Pero, a pesar de su acervo notable, la mayoría de los viajeros europeos y norteamericanos que visitaban la ciudad opinaban con marcado desdén sobre el museo: "En un país donde la naturaleza ha dotado con tanta riqueza al reino animal", escribía François de Castelnau en 1843, "era difícil no sorprenderse al ver tan pobremente ensamblados sus diversos productos, en una colección que ni siquiera comprendía un cuarto de los animales de Brasil" (Andermann 2007, 30). Según Louis Agassiz, director del Museo de Harvard, el mercado de la ciudad en cualquier día de la semana deparaba una mejor colección de peces brasileños. Más allá de cuánto nos puedan revelar sobre el estado de las colecciones del museo, lo que interesa en esos apuntes de viaje es su aspecto geopolítico: la identificación del saber con la posibilidad de poner a distancia y aislar al objeto de su contexto de origen, para observarlo en condiciones de

laboratorio (Latour, 1987). La *objetividad* de la muestra se sostenía precisamente en esa puesta a distancia, frente a la cual los museos latinoamericanos quedaban en infracción por su excesiva *cercanía* espacial a sus objetos de muestra (Outram 1996, 263). Esta cercanía a la naturaleza exhibida, en la mirada de los viajeros, también los aproximaba a esta en el plano temporal y convertía los museos sudamericanos en símbolos de una modernidad deficiente y "anticuada".

Es esta brecha espacio-temporal, precisamente, la que los museos de ciencias naturales surgidos en el último tercio del siglo se proponen cerrar. En la organización de sus muestras, estos ya se suscriben firmemente a los principios del evolucionismo; en la selección de objetos, se restringen al marco nacional o aun regional, y en su forma de gestión, surgen de la interacción directa entre un naturalista-empresario, "autor" de la muestra, con el poder regional o municipal al que este le cede sus colecciones, a cambio de un marco edilicio y apoyo institucional.

En el caso de La Plata, esa "figura de autor" es Francisco Pascasio Moreno, el "perito Moreno", figura interesante no solo por su trayectoria intelectual e institucional, de viajero naturalista por la pampa y la Patagonia en vísperas de su conquista militar, a director de museo y participante en debates internacionales sobre el origen del hombre. También lo es por la intensa producción escrita que acompaña y produce esa carrera y donde se confunden la autobiografía, con la historia de la naturaleza y la del Estado conquistador, la teorización evolucionista y la pedagogía museal, con la especulación política y la gestión empresarial (Andermann 2000, 120-128). El Museo surge de ese entramado, como el gran teatro material que despliega la subjetividad liberal, evolucionista y patriótica del "científico nacional", ante los ojos maravillados del público popular, en una suerte de espectáculo circense del saber-poder disciplinario y biopolítico.

El museo, diseñado por arquitectos alemanes con base en una idea original de Moreno, consiste de un cuerpo central rectangular con una galería semicircular en cada extremo, a fin de inducir al visitante a recorrer "sin solución de continuidad", la historia evolutiva de la Argentina, "desde el organismo más simple hasta el libro que lo describe" (Moreno 1891, 39). Las galerías del "anillo biológico" exterior mostraban, en una secuencia de eslabones sucesivos, la evolución de las especies desde sus orígenes paleontológicos hasta la fauna actual de la República. En los patios interiores se narraba en paralelo la "evolución del hombre argentino", comenzando por las muestras arqueológicas y anatómicas (muchas de ellas partes del botín de las campañas militares recientes, narradas aquí en clave evolutiva como el triunfo inevitable de la raza superior) y culminando en el piso superior con una

pequeña muestra de arte y fotografía. El presente representaba así el punto de llegada indisputable de una larga y continua historia evolutiva, que desembocaba en la fundación triunfal del Estado del Ochenta y la del mismo Museo, como toma de posesión en nombre de la ciencia, de ese vasto acervo prehistórico.

Para facilitar la comprensión del relato, el museo empleaba pinturas murales que introducían los temas principales y mostraban "en su propio medio" los animales y los hombres prehistóricos, cuyas osamentas el visitante contemplaría en su paseo por las salas, ornamentadas en un estilo que, al decir de Moreno, combinaba las referencias clásicas con motivos americanos antiguos (inspirados en los recién descubiertos sitios arqueológicos de Palenque y Tihuanaco); fantasía occidentalista que en algunos aspectos anticipaba ya las especulaciones de un Ricardo Rojas o un José Vasconcelos, décadas más tarde.

El enfoque del Museo de La Plata se desplazaba así de la *colección* a la *exposición* —aspecto que fue el detonador de la célebre pelea entre Moreno y Florentino Ameghino, a la sazón director de la sección paleontológica, quien terminó por renunciar a su cargo por oponerse a la eliminación de muestras comparativas de restos fósiles exógenos, a favor de un mayor número y tamaño de esqueletos montados—. El museo de Moreno también da cuenta, entonces, de un corte en la noción misma del museo y de su función pedagógica, que acontece en paralelo a la emergencia de una moderna sociedad urbana de masas.

Esa nueva idea del museo como "aparato ideológico de Estado" (Althusser 1976), con la misión de educar a la ciudadanía en los valores patrios, se hace aún más explícita, hacia fines del siglo, con la creación de museos históricos. Estos, en el momento en que los hitos de la épica fundacional iban pasando —para citar los términos de Jan Assmann (1992) —de la memoria comunicacional a la memoria cultural, de los recuerdos personales al archivo institucional con sus instancias de mediación y estandarización narrativa—, se encargaban de reunir en un muestrario público lo que hasta entonces había sido objeto de veneración familiar y casera de la élite criolla. Entraban así al palco museal retratos, uniformes, estandartes y trofeos o pertenencias personales de un panteón de "próceres" que se iba construyendo en la medida de ese mismo traspaso de objetos del ámbito doméstico al público. Fue en ese mismo momento, también, cuando se escribían los primeros compendios historiográficos que ya no eran memorias personales de participantes directos en la lucha independentista: cabe citar, en el caso argentino, las *Historias de Belgrano* y *San Martín,* de Mitre, y la *Historia de la revolución argentina*, de Vicente Fidel López. Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, fundado

por decreto municipal en 1889 y nacionalizado al año siguiente, se formaron con donaciones de las principales familias del país —ahora también incluyendo a las de alcurnia rosista—, cuyos recuerdos materiales volvieron a integrar la novela familiar de la Argentina criolla, que cerraba filas frente al desafío de las nuevas capas medias en ascenso y de las masas inmigrantes en quienes el orden conservador percibía una amenaza letal. El museo, no por acaso, surgió prácticamente de forma simultánea a la Revolución del Parque, de 1890, que provocó la caída del gobierno de Juárez Celman y así inauguraba el largo ocaso del Estado oligárquico criollo.

Es interesante constatar, sin embargo, que desde la fundación misma del museo algunos "intelectuales orgánicos" de la élite liberal, como el ya citado Ernesto Quesada —quien escribió varias reseñas y guías del Museo Histórico—, ya advertían sobre la ausencia de un *relato* organizador de las muestras, capaz de interpelar al visitante popular de la misma manera y con la misma autoridad como en el Museo de La Plata, al que Quesada apuntaba como el modelo que se debería seguir. En cambio, los objetos distribuidos por la vieja mansión colonial del Parque Lezama, sin otro orden temático o cronológico que no fuera el efecto teatral o decorativo de su conjunto, solo tendrían para Quesada el efecto buscado para el visitante ya instruido, pero fracasarían a la hora de "educar el patriotismo de las masas, reviviendo las diferentes eras de nuestro pasado" (1897, 5). El problema era que el guion museográfico del Museo de La Plata tampoco ofrecía demasiadas respuestas para el caso: en lugar de la distancia que el relato científico interponía entre los objetos prehistóricos y la mirada del visitante —quien accedía a su propia "modernidad" precisamente al "objetivizar" (esto es, alejar de sí mismo en tiempo y espacio) a los elementos de la muestra—, el propósito de la exhibición era justamente el inverso. El Museo Histórico buscaba generar una *cercanía* espiritual, haciendo que el visitante se *identificara* con las hazañas de sus antepasados, particularmente si estos eran en realidad, los de sus patrones. Se le invitaba, en otras palabras, a venerar al pasado en la medida en que otorgaba legitimidad al orden presente como un origen heroico. El dormitorio de San Martín, reconstruido en el edificio del museo, con su mobiliario original importado desde Boulogne-sur-Mer, donde el Libertador había fallecido en el exilio, constituía efectivamente la pieza central (la cripta) de ese relicario de la argentinidad.

No obstante, la misma necesidad de ceder a la visión del público lo que hasta hace poco eran las posesiones más preciadas del hogar patriarcal criollo, también revelaba el carácter esencialmente defensivo de ese gesto canonizador. El museo histórico finisecular carecía de relato colectivo, porque su ambición era más bien

modesta: contribuir simbólicamente a la preservación del orden "doméstico" de la casa señorial, a nivel de una "patria" que todavía pretendía excluir de su *performance* a aquellos que, al mismo tiempo, admitía a regañadientes como espectadores de esta (Andermann 2001). Pero los sentidos de los museos —tanto los de la época fundacional como los actuales— raramente se agotan en las coyunturas a menudo contradictorias que dieron lugar a su fundación, y el efecto que llegan a tener sobre el campo artístico, intelectual y político pocas veces coincide con el que buscaban sus idealizadores. De hecho, el estudio pormenorizado de cada uno de los museos mencionados y de aquellos que los iban a seguir en la trama institucional latinoamericana revela que, contrario a lo que creían los científicos positivistas del siglo XIX y aun los vanguardistas iconoclastas de principios del XX, los objetos no permanecen inmovilizados una vez por todas al entrar en el orden de la muestra museal. Una colección nunca es un ente estable y menos cuando entra en un espacio de exhibición: en su cohesión frágil, siempre tendiente a ceder a la presión de las fuerzas centrífugas que la atraviesan, el sentido de una colección siempre excede en mucho a la suma de materiales que la componen. El museo ha sido, y probablemente seguirá siendo, el lugar donde esa inestabilidad constitutiva de los sistemas de valores dados se pone más en evidencia, en primer lugar porque, como espacio de *muestra permanente*, debe poner a prueba estos sistemas frente a un vector de contingencia radical: el cuerpo del visitante quien se pasea por su itinerario. Sobre la capacidad de ese vector por extraviar a los sentidos preestablecidos se sostiene en gran parte la esperanza de que, aun hoy, el museo tenga todavía un futuro abierto.

Bibliografía

Althusser, Louis. 1976. "Idéologie et appareils idéologiques d'Etat". En *Positions*, 67-125. Paris: Éditions Sociales.

Andermann, Jens. 1998. "Evidencias y ensueños: el gabinete del Dr. Moreno". *Filología* 31, n.º 1-2: 57-66.

Andermann, Jens. 2000. "Moreno: la patria petrificada". En *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*, 120-128. Rosario: Viterbo.

Andermann, Jens. 2001. "Reshaping the Creole Past: History Exhibitions in Late Nineteenth-Century Argentina". *Journal of the History of Collections* 13, n.º 2: 145-62.

Andermann, Jens. 2003. "Empires of Nature". *Nepantla* 4, n.º 2: 283-315.

Andermann, Jens. 2007. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München: C. H. Beck.

Earle, Rebecca. 2007. *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930.* Durham: Duke University Press.

Fernández Bravo, Álvaro. 2004. "Catálogo, colección y colonialismo interno: una lectura de la *Descripción de la Patagonia* de Thomas Falkner (1774)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 60: 229-249.

González-Stephan, Beatriz y Jens Andermann, editores. 2006. *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Viterbo.

Groys, Boris. 1997. *Logik der Sammlung: Am Ende des musealen Zeitalters.* München: Hanser.

Huyssen, Andreas. 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.

Latour, Bruno. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Harvard University Press.

Lopes, Maria Margaret. 1998. *O Brasil descobre a pesquisa cientifica: as ciências naturais e os museus.* São Paulo: Hucitec.

Lopes, Maria Margaret e Irina Podgorny. 2000. "The Shaping of Latin American Museums". *Osiris* 15: 108-118.

Maleuvre, Didier. 1999. *Museum Memories: History, Technology, Art*. Stanford: Stanford University Press.

Moreno, Francisco Pascasio. 1890-1891. "El Museo de La Plata: rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo". *Revista del Museo de La Plata* 1: 28-55.

Outram, Dorinda. 1996. "New Spaces in Natural History". En *Cultures of Natural History*, editado por Nicholaus Jardine, James Secord y Emma Spary, 249-265. Cambridge: Cambridge University Press.

Quesada, Ernesto. 1897. *El Museo Histórico Nacional: su importancia patriótica, con motivo de la inauguración del nuevo local en el Parque Lezama.* Buenos Aires: G. Kraft.

Quijada, Mónica. 1998. "Ancestros, ciudadanos, piezas de museo: Francisco P. Moreno y la articulación del indígena en la construcción nacional argentina (siglo XIX)". *Estudios inter-disciplinarios de América Latina y el Caribe* 9: 21-46.

Said, Edward W. 1975. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia University Press.

Terán, Oscar. 2000. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910): derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: FCE.

El 9 de abril en la memoria visual de Colombia: del Bogotazo al Día Nacional de la Memoria y de la Solidaridad con las Víctimas

Sven Schuster
Universidad del Rosario

En 2012, la fecha del 9 de abril, hasta entonces conocida como el día del Bogotazo, fue oficialmente rebautizada como Día Nacional de la Memoria y de la Solidaridad con las Víctimas. De esta manera, el Estado colombiano cumplió su "deber de memoria", estipulado en el artículo 142 de la Ley 1448 de 2011.[1] Esta decisión fue motivada por el deseo de ampliar el sentido de la conmemoración de los sucesos sangrientos del 9 de abril de 1948 en Bogotá y hacer de los hechos un elemento central de una nueva narración nacional. Así, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y la consiguiente destrucción de una gran parte del centro de Bogotá marcaron el comienzo de una espiral de violencia cuyas consecuencias se hacen sentir todavía hoy. Dentro de las víctimas conmemoradas también se encontrarían —por lo menos teóricamente— las víctimas de La Violencia,[2] o sea, de la guerra civil no declarada de los años cincuenta y sesenta. No obstante, como demuestran las conmemoraciones oficiales y no oficiales desde los años sesenta hasta nuestros días, eso no es el caso.

---

1 Según la Ley 1448 de 2011 (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras), el Congreso de la República se reunirá el 9 de abril de cada año para celebrar el Día Nacional de la Memoria y de la Solidaridad con las Víctimas, y escuchará a las víctimas del conflicto armado en una jornada de sesión permanente. Aparte de eso, habrá actos simbólicos en todo el país.

2 El término *La Violencia* designa la guerra civil en Colombia entre 1946 y 1963, y siempre se escribe en mayúsculas.

Aunque la denominación de la fecha haya cambiado, lo que se conmemora hoy en día es el Bogotazo y no la guerra histórica que originó el actual conflicto armado interno. ¿A qué se debe eso? ¿Por qué la memoria de La Violencia convergió con la memoria del 9 de abril? Y, sobre todo, ¿cuál fue el papel de los medios visuales en este proceso, de reducir una época histórica tan compleja a una sola fecha?

El 9 de abril y La Violencia entre memoria y olvido

El 9 de abril de 1948, a la una y cinco de la tarde, Juan Roa Sierra disparó cuatro veces contra el político liberal Jorge Eliécer Gaitán, quien estaba saliendo de su oficina en el centro de Bogotá. El asesino fue linchado poco después por una turba furiosa, así que no sabemos nada sobre su posible motivación. De todos modos, parece verosímil la versión según la cual Roa no era un mercenario partidista, sino un enfermo mental que sufría de fuertes alucinaciones (*Semana* 2006). Con Gaitán también murió la esperanza de un país más justo y libre de corrupción, como lo estaban soñando los miles de seguidores del liberalismo popular que habían perdido su líder idolatrado. Gaitán, quien decía de sí mismo que "no era un hombre sino un pueblo", ya habría preparado a sus discípulos para la eventualidad de un atentado contra su vida, pues él mismo esperaba que en caso de su asesinato ninguna piedra de Bogotá quedara encima de la otra (Braun 2008, 265).

En un ambiente caracterizado por luchas partidistas entre las dos unidades políticas tradicionales de Colombia (los liberales y los conservadores), la muerte de Gaitán era como la chispa que hizo estallar el barril de pólvora. Ya desde 1946 se reportaron luchas entre grupos liberales y conservadores en el campo. Estos enfrentamientos tuvieron su origen en la división del Partido Liberal durante la campaña electoral de 1946. Aunque el partido fuera más fuerte que en épocas anteriores y reuniera un mayor número de seguidores, estos estaban divididos entre el político reformista Eduardo Santos y el más radical Gaitán, quien mostró fuertes tendencias populistas. Además, las sangrientas luchas partidistas de la campaña electoral de 1930 aún no habían sido olvidadas. Para muchos partidarios había llegado la hora de la venganza. La muerte de Gaitán, candidato presidencial liberal para las elecciones de 1950, no marcaba entonces el inicio de La Violencia, sino su primera culminación. El día del asesinato, una multitud furiosa quemó y saqueó el centro de Bogotá.

Después de varios días de lucha y pillaje, alrededor de 2500 personas habían muerto. Tropas auxiliares, así como bandas paramilitares del departamento de Boyacá, los tristemente célebres *chulavitas*, fueron llamadas por los dirigentes

conservadores para apaciguar las llamas de la contienda. Aunque la élite conservadora y liberal, unida en su miedo de la protesta popular, consiguiera sofocar el levantamiento de manera rápida y sangrienta, la victoria fue efímera y se limitó apenas a la capital. A la población de las regiones rurales del país, sobre todo en los departamentos de Tolima, Huila, Antioquia, Santander y Chocó, les esperaba todavía lo peor: La Violencia. En el transcurso de los años entre 1948 y 1963, alrededor de 200.000 colombianos encontraron la muerte. Lo que comenzó como una lucha partidista según los moldes de los conflictos decimonónicos, parecía cada vez más un conflicto social e ideologizado. Las ideas marxistas, presentes en Colombia desde los años veinte, se universalizaron a partir de 1959 en el contexto de la revolución cubana. En esa última fase del conflicto, después del bombardeo del enclave comunista de Marquetalia y la consiguiente formación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), en 1964, La Violencia se transformó en "las violencias".

En nuestros días, el panorama del conflicto colombiano se caracteriza por varios actores violentos, como los grupos guerrilleros izquierdistas, los paramilitares derechistas y los narcotraficantes. Hoy, en el marco de nuevas conversaciones de paz con el gobierno, las FARC son la última organización armada ilegal, cuyo origen remonta directamente a la época de La Violencia. Sin embargo, la mayoría de los colombianos sabe poco sobre las raíces de este grupo. Es como si uno de los episodios más traumáticos de la historia reciente hubiera sido borrado de la memoria colectiva (Pécaut 2013, 180 y ss.). El 9 de abril y la memoria de Gaitán, no obstante, están bastante vivos, como muestran las constantes conmemoraciones en forma de películas, monumentos, libros, museos, marchas, charlas académicas y obras de arte. De hecho, después de Simón Bolívar, la figura de Gaitán es la que tiene más monumentos en Colombia. Así, por ejemplo, el municipio de Puerto Gaitán fue llamado en su honor, tal como un teatro en Bogotá; incluso el billete de 1000 pesos muestra imágenes y algunas frases célebres del "caudillo" liberal (figura 1).

¿A qué se debe este fenómeno? ¿Por qué la memoria de La Violencia, un conflicto que ocurrió sobre todo en el campo, entre campesinos analfabetas que obedecían órdenes de sus respectivos partidos, convergió con la memoria del 9 de abril? En su libro *Guerras, memoria e historia*, publicado por primera vez en 2003, el historiador y "violentólogo" Gonzalo Sánchez comenta este fenómeno de la siguiente manera:



Figura 1. Billete de 1000 pesos (detalle)

> Todo parecería como si el único muerto reconocible por su nombre fuera Gaitán, o como si todos los demás, los 200.000, se diluyeran en él. Gaitán, símbolo de la unidad del pueblo en la plaza, en la acción política, es también el símbolo de unidad en la muerte. En cierto modo, la memoria de Gaitán personifica y al mismo tiempo anula la memoria de los demás. (2006, 87)

A pesar del señalamiento de Sánchez, todavía hay pocos esfuerzos serios de conmemorar la época de La Violencia, muy al contrario de lo que ocurre con el 9 de abril. Diez años después de su constatación sobre la dilución de La Violencia con el culto al "caudillo" liberal, el mismo Sánchez parece haberse conformado con las representaciones ahistóricas del 9 de abril. Al defender la declaración del Día Nacional de la Memoria y de la Solidaridad con las Víctimas, Sánchez reconoce la integración de los "ecos de la Violencia" en una nueva narración histórica que se está constituyendo en los últimos años en Colombia, en el marco de un verdadero *boom* de memoria (Antequera Guzmán 2011, 92 y ss.). Como director del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), incluso está dispuesto a aceptar que "habrá nuevas resonancias superpuestas a esos ecos originales":

> La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras relanzó su capacidad expresiva. El 9 de abril no es solo referente de las víctimas de ayer, sino también de las víctimas de hoy. Además, despojado ahora de su original sello partidista, se instala en un horizonte de futuro y de realización de tareas pendientes. No es que desaparezcan

> los ecos de la Violencia de los años cincuenta en la conmemoración, sino que en adelante en la movilización conmemorativa habrá nuevas resonancias superpuestas a esos ecos originales. Nuevos íconos, nuevos convocantes, nuevos discursos, nuevos rituales, nuevas prácticas y movilizaciones conmemorativas se irán instalando con el paso del tiempo. (Sánchez 2012)

¿Eso no significa que la memoria de La Violencia está definitivamente borrada, sin chance de ser institucionalizada, de ser transformada en memoria histórica? Aunque esa época no cumpla un papel importante en la memoria histórica institucionalizada, el 9 de abril está más presente que nunca. Mientras se están construyendo nuevos museos y centros de memoria en todo el país, La Violencia, entendida como fenómeno histórico y social complejo, no ocupa mucho espacio en los libros de texto. Aunque la producción académica sobre la temática sea enorme, poco se ha hecho para discutir las raíces y las consecuencias del conflicto en el espacio público. Eso se debe, en primer lugar, a la responsabilidad histórica de los dos partidos tradicionales como principales instigadores de La Violencia. En un país con una continuidad política tan excepcional como Colombia, donde el monopolio del bipartidismo se prolongó hasta los años noventa, ningún político oficialista estaba dispuesto a exigir la conmemoración de una época tan "vergonzosa", tal vez con implicaciones negativas para él mismo o algún miembro de su familia. En vez de eso, se instauraron las "políticas del olvido" (Schuster 2009).

En este sentido, no parece extraño que nuevos lugares de memoria no se distingan tanto de obras pasadas cuyos creadores mostraron poco interés por La Violencia. Muy a menudo, se trata de proyectos altamente politizados, cuyo enfoque está en la violencia política de los últimos treinta años; el nuevo Centro del Bicentenario: Memoria, Paz y Reconciliación, de la Secretaría de Gobierno de Bogotá, dedica una sala entera a la época de La Violencia, diferenciándose así de otros centros y museos. A pesar de esta excepción notable, todavía es demasiado temprano para indagar sobre el impacto de esta prometedora representación y para saber de qué manera tratarán el tema otros centros de memoria, como la proyectada Casa de la Memoria en Medellín o el futuro Museo Nacional de la Memoria (Antequera Guzmán 2011, 92 y ss.). Hasta ahora, el 9 de abril generalmente ha sido presentado como punto de partida para el ciclo de violencia que azota el país desde 1948 y se ha dejado de lado el contexto histórico más amplio. En este sentido, por ejemplo, el Museo Casa Gaitán, inaugurado en los años ochenta durante la presidencia de Virgilio Barco (1986-1990), así como la presentación oficialista

de la "historia patria" en el Museo Nacional de Colombia, reduce la época de La Violencia a la fecha del 9 de abril.

También el mencionado Centro de Memoria de Bogotá, inaugurado en junio de 2013, está fuertemente conectado con los sucesos del 9 abril. Por medio de la arquitectura se establece una continuidad temporal y espacial con el conflicto del presente, ya que no es por casualidad que el edificio esté hecho de tierra, como aclaró el alcalde Gustavo Petro: "Este es un edificio que se construyó con tierra para decirle, de manera simbólica a Colombia y a Bogotá, que es precisamente la tierra, la causa de la violencia en el país" (Alcaldía Mayor de Bogotá 2012).

En este sentido, no sorprende que la mayor parte de las exposiciones temáticas del Centro gire alrededor de la violencia política desde los años ochenta, por ejemplo las desapariciones, los asesinatos de los miembros de la Unión Patriótica (UP), o la problemática del despojo de tierras por las bandas paramilitares oficialmente "desmovilizadas". En el futuro próximo, el Centro contendrá más de 40.000 testimonios, fotografías, objetos y mensajes de las víctimas del conflicto armado, los cuales podrán ser consultados en un archivo, que quedará disponible en la red y en sus instalaciones físicas. Como el expartido de Petro, el izquierdista Polo Democrático Alternativo (PDA) está detrás del proyecto, las actividades museológicas se enfocan en la denuncia y la conmemoración de los crímenes del paramilitarismo, del Estado y de los narcotraficantes, y no tanto en las atrocidades cometidas por la izquierda radical.[3]

A pesar de su politización aparente, el Centro se destaca como un poderoso lugar de memoria por su ubicación, pues el predio se encuentra justo encima de la parte del Cementerio Central de Bogotá, donde supuestamente una gran parte de las víctimas del Bogotazo habría sido enterrada de manera precaria, en los días posteriores a la revuelta (figura 2). Es también interesante saber que, a diferencia de otros proyectos parecidos en el pasado, los responsables de la construcción se preocuparon por excavar y trasladar los cadáveres encontrados antes de comenzar la obra. Todos los restos mortales no identificados recibieron una sepultura digna en otras partes del Cementerio Central (Londoño Calle 2011).

---

3 Entre 2005 y 2010, Petro era miembro del PDA. En octubre de 2011 se afilió al Movimiento Progresista.



Figura 2. Centro del Bicentenario: Memoria, Paz y Reconciliación de la Secretaría de Gobierno de Bogotá

Fuente: fotografía del autor.

De este modo, se construyó un lazo simbólico entre el presente y el pasado, o sea, entre las fosas comunes de los paramilitares modernos y aquellas de los *chulavitas* de los años cincuenta. La figura de Gaitán, sin embargo, representa el comienzo de la violencia en el país y, a la vez, nos recuerda la lucha del "pueblo oprimido" contra la élite oligárquica. Dentro del proyecto político del PDA y sus seguidores, el líder liberal asesinado simboliza justicia e igualdad social. No obstante, aspectos más negativos, por ejemplo, su retórica inflamatoria y manipuladora, su inclinación por el fascismo italiano o su desprecio por ciertas manifestaciones demasiado "populares" no son tematizados (Braun 2008, 128-137; Pécaut 2013, 185).

Sin embargo, representaciones históricas politizadas como esta no son un fenómeno nuevo. De hecho, la politización del 9 de abril comenzó pocos meses después de los sucesos sangrientos en Bogotá en 1948. En esa primera fase de La Violencia, las élites políticas se apoderaron de la figura de Gaitán y la instrumentalizaron para tapar la dimensión socioeconómica de la guerra. Así, los aspectos más "incómodos" del conflicto fueron reducidos a una sola fecha.

En este contexto nació una nueva cultura visual que pretendía ser crítica y vanguardista al mismo tiempo, pero cuyos representantes artísticos no siempre consiguieron esclarecer el fenómeno de La Violencia. Así, como el conflicto ni siquiera recibía un nombre adecuado, como si se tratara de una catástrofe natural, tampoco parecía posible representarlo por medio del arte, salvo pocas excepciones. En realidad, surgió una cultura visual urbana que muchas veces dejaba entrever su desinterés por lo que estaba ocurriendo en la "periferia" rural del país. El 9 de abril, por otro lado, enseguida impulsó la creatividad de una nueva generación de artistas, cuya producción impregnó profundamente el devenir del arte latinoamericano del

siglo XX. Algunas de las obras de los pintores aquí analizados —Débora Arango, Alejandro Obregón, Alipio Jaramillo y Enrique Grau— se volvieron canónicas, aunque no siempre en el momento de su producción. Junto con el imaginario creado por los políticos liberales y conservadores, sus interpretaciones del 9 de abril han desempeñado un papel importante en el proceso de transformar la fecha en un hito histórico, en el cual diluyen veinte años de barbarie. Sin embargo, antes de analizar con más detalle las representaciones del 9 de abril en la pintura, indago un poco sobre la relación entre memoria e imagen.

Memoria e imagen

Bajo el término *memoria histórica*, como la definió Maurice Halbwachs en los años treinta y cuarenta, se puede entender la elevación de la memoria a un ámbito institucional. Su contraparte, la más conocida *memoria colectiva*, es un fenómeno esencialmente social y de duración mediana (ochenta a cienta años). Cuando un grupo social pequeño, es decir, una comunidad fácilmente reconocible, de pocos miembros y de dos o tres generaciones, deja de existir, también deja de existir la memoria colectiva, mientras la memoria histórica sigue viva (Halbwachs 2004).

El concepto de los *lugares de memoria*, el cual ya fue mencionado brevemente al tratar sobre la misión del Centro de Memoria de Bogotá, se remonta a la obra de Pierre Nora (1984-1992), quien por su vez recuperó las ideas de Halbwachs en los años ochenta. Según Nora, un lugar de memoria es un núcleo significativo (tanto material como inmaterial, y de larga duración a través de las generaciones) para la memoria y la identidad colectivas. Este núcleo se caracteriza por una fuerte carga de simbolismo o de emoción. Está arraigado en las convenciones y costumbres sociales, culturales, y políticas. Se modifica en la medida en que cambian las maneras de su recepción, apropiación, uso y tradición. En breve: los lugares de memoria son estabilizadores de la memoria colectiva y pueden ser de carácter muy diverso: monumentos, paisajes, medios audiovisuales, lugares comunes, refranes, creencias populares, fechas, etc. Se trata de fenómenos culturales relacionados consciente o inconscientemente con el pasado o con la identidad nacional.

Así, parece evidente que el 9 de abril es más que una fecha; es un lugar de memoria que cumple definidas funciones sociales y políticas. Por medio de constantes luchas y debates, su conmemoración gana un sentido específico para ciertos grupos colectivos. Este proceso de constantes luchas por el sentido del pasado es de suma relevancia para poder hablar de lugares de memoria, y no de una especie de "memoria muerta", es decir, de monumentos u otras objetivaciones, cuyo significado

original está olvidado. Los medios impresos, los medios audiovisuales, las puestas en escena, los monumentos y las imágenes en general cumplen un papel fundamental en este proceso, como nos recuerda Rolf Reichardt (2006). Según él, la repetición permanente de imágenes que comparten un origen común o que forman parte de una serie mínimamente coherente ejerce poder sobre los productores y los receptores, a la vez. Podemos identificar esquemas visuales cargados de sentido, los cuales —con el tiempo— se transforman en elementos de la memoria colectiva. En este sentido, Reichardt sostiene que, después de cierto tiempo, tales imágenes podrían ser "activadas" por meras alusiones, lo cual posibilitaría la formación de "discursos visuales sofisticados" (2006, 226).

Martin Warnke (2003), compartiendo y ampliando estas ideas, destaca la función pública de imágenes que fueron producidas explícitamente para impactar en el espacio público. Tales "imágenes públicas", sobre todo creadas por arquitectos, pintores y escultores, pueden ser comprendidas como "señales políticas", cuyos productores quieren transmitir un mensaje político que se sustente frente a la opinión pública durante algún tiempo. Para poder entender e indagar sobre lo que él llama *iconografía política*, es importante saber algo sobre los comendadores, los patrocinadores, el tema elegido y los receptores de la obra analizada. Para Warnke, los comendadores siempre deben considerar los deseos y las expectativas de los receptores, cuyas percepciones normativas muchas veces aparecen como parte integral de una obra de arte.

En este sentido, las imágenes aquí analizadas fueron producidas con el deseo explícito de servir como antídoto contra el olvido. Se trataba de lugares de memoria, cuyos creadores también respondieron a sentimientos más generalizados de una parte de la población urbana. Esos cuadros formaron entonces parte de los discursos de su época, reflejan la mentalidad de la clase media urbana y cumplieron una función política al provocar debates amplios e incluso censura.

El 9 de abril en la pintura

Pese a que las "políticas del olvido" han influenciado nuestra manera de ver el 9 de abril, siempre existieron voces críticas que reclamaron el derecho de contar *otra* historia. Sobre todo, en la esfera del arte podemos observar desde muy temprano un tratamiento de los hechos históricos que pretende distinguirse de la versión oficial en la cual los acontecimientos son interpretados como el resultado de las demandas "irracionales" de un pueblo "salvaje y embrutecido", o en caso de algunos

conservadores, como el producto de una conspiración comunista. En fin, ¿el joven Fidel Castro no estaba en Bogotá aquel día?[4]

Aunque estas versiones carezcan de veracidad histórica y solo servían para encubrir la responsabilidad de las élites políticas, estas maneras de interpretar el 9 de abril sobreviven hasta hoy. La Violencia, no obstante, no forma parte de esta historia distorsionada. Aunque desde las esferas del arte, del cine o de la literatura hubiera innumerables voces que asumieron desde entonces la tarea de representar, interpretar y reinterpretar los hechos violentos que se iban transformando con el tiempo en una parte integral de la autoimagen nacional de los colombianos, la mayoría de ellos se conformó con reproducir las imágenes ya conocidas sobre el Bogotazo.

Una de las primeras artistas en representar los sucesos sangrientos era la antioqueña Débora Arango (1907-2005), cuya obra mantiene un lugar notable en la memoria visual del país. Fue ella quien denunció con más intensidad los horrores de aquel día, y que —a diferencia de muchos otros pintores— también pintó algunos cuadros sobre La Violencia. Precisamente por su posición crítica hacia las clases dirigentes y su feminismo combativo, su obra fue descalificada y rechazada por las academias de arte durante mucho tiempo. Solo en los últimos treinta años, en un proceso paralelo a la deconstrucción de la historia oficial hecho por investigadores, intelectuales, artistas y escritores, sus acuarelas y óleos fueron revalorizados paulatinamente. A diferencia del impacto limitado de la mayoría de los estudios académicos de las últimas décadas, la obra de Arango ha conquistado el espacio público nacional e internacional. Debido a las duras controversias y debates que generó su arte, sus pinturas representan un verdadero lugar de memoria, es decir, son elementos sustitutivos materiales, cuya función es la conservación de la memoria colectiva perdida.

Muy impresionada con la revolución estilística introducida por los muralistas mexicanos, Débora Arango, quien pertenecía a la alta burguesía de Medellín, se acercó a este género en los años treinta, aunque inclinándose hacia trazos gruesos, figuras idealizadas, superficies amplias y rasgos desenfocados. Hasta los años cuarenta su motivo preferido fue el cuerpo femenino desnudo, una obsesión que culminó en una serie de cuadros sobre las prostitutas de su ciudad. En algunos de estos óleos, esta feminista temprana muestra a los hombres como animales com-

4 Sobre la "conspiración comunista" véase Schuster (2009, 108-111).

pulsivos, y acusa a la vez la hipocresía del Estado y la Iglesia al tratar el "problema" de la prostitución con el único fin de someter a la mujer por medio de un discurso moralizante. A medida que sus reflexiones artísticas y personales crecían, las posibilidades muralistas evolucionaban y se reflejaban en planes para realizar un gran mural en algún espacio público. No obstante, a causa de sus controvertidas obras sobre el maltrato de la mujer, la administración conservadora de Medellín se negó a prestarle ayuda financiera, pues a diferencia de su ya aceptado "maestro" Pedro Nel Gómez, Arango se había vuelto una "feminista rebelde" y, por lo tanto, el blanco preferido de las críticas de la burguesía paisa (Londoño Vélez 1997, 136 y ss.).

De la misma manera, se armó un escándalo en 1940, cuando sus desnudos femeninos se volvieron tema de un airado debate en el Congreso de la República. Como amiga de Amparo Jaramillo, la esposa de Jorge Eliécer Gaitán, Arango ya había provocado reacciones hostiles por parte de políticos y clérigos conservadores en varias ocasiones. Aunque el obispo de Medellín le había advertido personalmente de abstenerse a pintar "obscenidades", aceptó una invitación personal de Gaitán a exponer una serie de acuarelas en el Teatro Colón de Bogotá, las cuales celebraban el cuerpo femenino y, en algunos casos, también el sexo femenino. Encolerizado por aquel increíble acto de "degeneración artística", el político conservador Laureano Gómez se refirió a la exposición durante un debate parlamentario para atacar a su rival Gaitán, el entonces ministro de Educación (1940-1942). También *El Siglo*, periódico de la propiedad de Gómez, descalificó la obra de Arango en términos moralizantes y la rechazó como técnicamente inferior y hasta pornográfica. En palabras de un columnista, se trataba de un "atentado contra la cultura y la tradición artística" de la capital del país (*El Siglo* 1940).

Debido al gran alboroto público y mediático que había causado la exposición, Arango se vio forzada a descolgar sus cuadros después de solo dos días. En los años siguientes se dedica aún más a la denuncia social, en gran parte incentivada por los sucesos del 9 de abril. A partir de 1954 Arango profundizó su formación artística en la renombrada Academia San Fernando, en Madrid, donde organizó otra exposición controvertida el 28 de febrero de 1955, y que tuvo que ser cerrada por órdenes de las autoridades franquistas, cuya visión del "buen arte" no se diferenciaba en nada del ideal gomecista (Londoño Vélez 1997, 191 y 192). Esta vez, la muestra solo duró un día. Después de varias estadías extensas en el extranjero, la artista se alejó cada vez más de la vida pública y su obra cayó en el olvido. Solo a mediados de los años setenta comenzó el lento proceso de revalorización de sus pinturas, como muestra la exitosa exposición *Arte y política*, que tuvo lugar en 1975 en el Museo de Arte

Moderno de Bogotá (Mambo), y en la cual también se presentaron artistas más jóvenes (Zea 1994, 34). Actualmente, copias de algunos de sus cuadros sobre La Violencia también se pueden apreciar en el Centro de Memoria de Bogotá. A pesar del paulatino redescubrimiento de la obra de Débora Arango, algunos historiadores del arte más tradicionales hasta hace poco se negaron a incorporar sus cuadros en los cánones y las supuestas obras "estándares" de la historia del arte en Colombia.[5]

A pesar de una larga historia de negligencia y censura, su obra finalmente llegó a formar parte del "patrimonio cultural nacional". De todos modos, para las generaciones venideras el valor de sus cuadros no consiste tanto en las técnicas de pintura o su estética peculiar, sino más bien en las temáticas políticas y sociales que los clasifican como importantes medios de la memoria cultural: son testigos de una época oscura, cuyos detalles aún no forman parte de la maltratada memoria histórica oficial, erigida, instalada e impresa en forma de monumentos, museos y libros.

Así, su acuarela *Masacre del 9 de abril* (1948) es considerada una de las representaciones más impactantes del Bogotazo. Al igual que otras bien conocidas variaciones del tema, se encuentra hoy en día en un sinnúmero de catálogos, libros e incluso en algunos manuales escolares con el fin de contextualizar los sucesos del 9 de abril (Bravo y Fernández Uribe 2006, 7 y ss.). El cuadro se compone de un campanario en estilo barroco, vista típica en el centro de Bogotá. Encima de la torre hay una mujer escasamente vestida, muy probablemente una prostituta, como también indican las declaraciones de Arango con respecto al cuadro. La mujer está tocando las campanas, mientras unas monjas se deslizan por la ventana del lado derecho. En la parte izquierda de la acuarela se retratan dos soldados en el acto de penetrar con sus bayonetas a uno de los alzados. En la calle que colinda con el convento vemos, además, cómo dos hombres arrastran el cadáver profanado del asesino de Gaitán por el suelo. Otras personas con palos afilados se encuentran justo debajo del chapitel. Todos tienen caras agresivas y hasta deformadas. En el centro del cuadro un grupo de alzados sostiene, e incluso "presenta" al observador, un cadáver en una angarilla, probablemente el cuerpo de Gaitán. Parecen decididos a tomar la torre para matar a los soldados allí refugiados. La filiación política de los atacantes se aclara por una pancarta en la cual resplandece la frase "Viva Gaitán" (figura 3).

---

5 Así, por ejemplo, los editores del *Diccionario de artistas en Colombia* (1979) o de la voluminosa *Historia del arte colombiano* (1983).

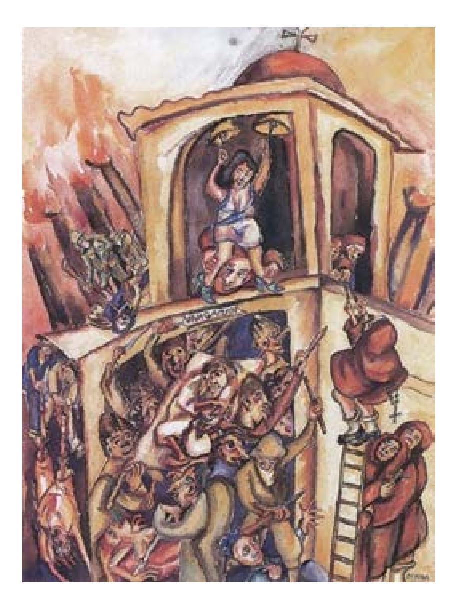


Figura 3. Débora Arango, 1948, ***Masacre del 9 de abril*****,**
(acuarela, 77 × 57 cm, Museo de Arte Moderno de Medellín)

Una descripción más densa de los horrores del 9 de abril es difícilmente imaginable. Por medio de sus trazos gruesos y expresivos, Arango cubre con exceso casi todas las figuras y crea así una imagen estereotípica del Bogotazo. Sin embargo, el cuadro no es una glorificación del "pueblo" o de los "gaitanistas", como suele ser el caso con tantas representaciones del tema. Al contrario, su acuarela muestra al "pueblo" como una masa irracional e incontrolable, cuyos gestos son salvajes y cuyas caras están distorsionadas. Es de suponer que algunas fotografías del cadáver de Gaitán, difundidas por la prensa capitalina inmediatamente después de su deceso, le pudieron servir de fuente de inspiración a la artista. Gaitán, quien aún estaba con vida después de los disparos de Roa Sierra, había muerto en el camino hacia el hospital, donde su cadáver fue expuesto en una camilla para los fotógrafos (Braun 2008, 134 y ss.).

La verdadera "masacre", a la cual se refiere el título del cuadro, ocurre al margen izquierdo, encima del techo del convento, y es perpetrada por los soldados del gobierno. Como otro elemento característico de su obra, tampoco faltan las alusiones irónicas hacia la Iglesia. Sin embargo, queda al observador cómo quiere interpretar las expresiones disturbadas en las caras de las monjas al ver por entre los hábitos de su hermana que se desliza de la torre.

A diferencia de los seguidores fieles del muralismo mexicano, Débora Arango nunca tomó una posición política abierta y se distanció de las posturas del realismo socialista que estaba de moda entre los muralistas de la época. Por esta razón, también intentó evitar representaciones moralizantes y dualistas. Cuando María Cristina Laverde le preguntó en 1986 qué opinaba de las discusiones sobre sus cuadros, muchas veces motivadas por asuntos de política partidista y si veía alguna diferencia sustancial entre los partidos tradicionales en Colombia, la artista contestó de la siguiente manera: "En los dos partidos hay de todo y si existen diferencias es más a nivel de personas. Pienso que casos como el mío, se utilizan para atacar al otro, como sucedió con Jorge Eliécer Gaitán por parte de Laureano Gómez" (Laverde 2004, 41).

Se confirma, entonces, que Débora Arango, aunque se vio a sí misma como una persona apolítica, dirigió la crítica inherente en muchos de sus cuadros hacia el sistema bipartidista en general, acercándose de esta manera al discurso gaitanista y su famosa oposición entre el "país político" y el "país nacional". Este desprecio abierto hacia la clase política también explica por qué la censura no solo atacó sus desnudos, sino también su representación del 9 de abril. Además, el carácter político de su obra, así como su intención de denunciar la situación social y política en el país, quedan comprobados con su proyecto nunca realizado de transformar *Masacre del 9 de abril* en mural. Según declaró, tal obra habría servido para que mucha gente se diera cuenta de lo absurdo de la lucha sangrienta entre conservadores y liberales. No obstante, sus planes se vieron frustrados por el rechazo colectivo de las élites políticas tradicionales, que se negaron a financiar un proyecto de este tipo:

> Yo tenía mucha facilidad para pintar en acuarela y llegar de esta al mural, es muy fácil. En un mural se puede expresar más que en un cuadro. Mira, cuando mataron a Gaitán, no había televisión, por supuesto, y me puse a escuchar por radio todo lo que sucedía en Bogotá: la forma como asesinaron a Gaitán, lo ocurrido con su asesino, las mujeres en las torres de las iglesias echando a volar las campanas, las monjas saliéndose de los conventos [...]. Todo lo que describían lo iba pintando. Sin darme cuenta terminé haciendo un boceto para 'fresco' [*Masacre del 9 de abril*] y me repetía "¡Ay, que algún día yo pueda convertir esto en un Mural! Mucha gente entendería a través de él, el significado de esta absurda violencia". Jamás lo logré [...]. (Laverde 2004, 41)

Al igual que Arango, el más renombrado Alejandro Obregón (1920-1992) se destacó con un óleo sobre los sucesos del 9 de abril. Su cuadro *Masacre del 10 de abril* también es considerado una de las obras más emblemáticas sobre el Bogotazo y ha sido reproducido en folletos, libros de texto e innumerables catálogos.

A diferencia de Arango, no obstante, Obregón nunca tuvo que luchar contra la censura. Mientras que los cuadros de Arango eran en gran parte desdeñados por el *establishment* artístico, a finales de los años cincuenta Obregón ya era el pintor comercialmente más exitoso y afamado de Colombia. Aunque algunos de sus cuadros también muestren aspectos de la violencia política de la última fase de La Violencia, su obra no provocó el mismo rechazo que las pinturas de Arango. ¿A qué se debe eso?

En primer lugar, la pintora paisa pertenecía a otra generación de artistas cuyos representantes aún estaban fuertemente influenciados por la pintura académica europea. Su estilo artístico y, sobre todo, el tratamiento "atrevido" de temas altamente politizados no solo suscitaron la ira de las élites políticas, sino también la de muchos artistas. Cuando Obregón, quien había inmigrado en los años veinte desde Barcelona, comenzó a pintar en los años cuarenta, el rechazo de los círculos conservadores y clericales hacia todo lo "moderno" todavía se hizo sentir. Así, como en el caso de los cuadros de Arango, la prensa conservadora solo tenía palabras de desprecio para la obra de artistas modernos como Alipio Jaramillo o Ignacio Gómez Jaramillo (Medina 1999a, 23). En esa época, no obstante, Alejandro Obregón, quien ya estaba experimentando con nuevas técnicas y estilos que había conocido en Estados Unidos y en Europa, era un artista prácticamente desconocido en Colombia.

Solo a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, después de su retorno de Francia donde había permanecido entre 1949 y 1954, Obregón se estableció en el pequeño mundo del arte colombiano. Al igual que Débora Arango, Obregón formaba parte de la alta burguesía, pues su padre era el dueño de una fábrica de tejidos en Barranquilla y le habría gustado ver a su hijo como sucesor. Este, sin embargo, eligió una vida de aventurero que lo iba a llevar finalmente a la pintura. A diferencia de Arango, ya sus primeras obras de los años cuarenta fueron reseñadas de manera positiva por la prensa que lo tildó de "expresionista romántico" (Jaramillo 2001). Esta denominación particular tenía que ver con su fascinación temprana por la flora y la fauna de Sudamérica, cuya magia ambivalente lo tenía atrapado en esa fase de su proceso creativo. Así, pintaba plantas carnívoras, volcanes en erupción y cóndores majestuosos, generalmente en estilo cubista o expresionista.

Los hechos del 9 de abril, sin embargo, lo impactaron de una manera tan profunda que sentía la necesidad inminente de denunciar las atrocidades cometidas contra el pueblo (Medina 1999b, 8 y 9). A diferencia de Arango, ese día Obregón en efecto se encontraba en Bogotá donde pudo presenciar los sucesos violentos. El día después de las luchas callejeras, o sea el 10 de abril, Obregón fue para el Cementerio Central donde soldados y voluntarios ya habían depuesto cientos de cadáveres, como también ilustra una fotografía impresionante de Luis Gaitán ("Lunga"), quien trabajaba en la *Jornada,* el diario liberal fundado por Jorge Eliécer Gaitán (figura 4). Debido al peligro de una epidemia y por causa de las condiciones higiénicas precarias, algunas de las cerca de 2500 víctimas del Bogotazo fueron enterradas allá en fosas comunes (Braun 2008, 331 y 332).



Figura 4. Lunga, 1948, *Cementerio Central*

Fuente: Braun (1985).

Al parecer, Obregón pasó varias horas en aquel lugar tenebroso para elaborar esbozos. Finalmente, decidió transformar los hechos violentos en un óleo de grandes dimensiones, el cual muestra una influencia notable del *Guernica* (1937) de Picasso. Como Obregón había estado en Barcelona entre 1940 y 1944, ampliando sus capacidades artísticas en la Academia La Llotja, estaba fuertemente influenciado por la obra de pintores españoles como Goya (*Los desastres de la guerra*, 1810-1814) y Picasso. A diferencia de Arango, le interesaron no tanto los sucesos del 9 de abril, sino sus consecuencias terribles. Al igual que en la singular obra de

Picasso, que denunciaba el bombardeo de la ciudad vasca de Gernika por la fuerza aérea alemana durante la Guerra Civil Española y que se había transformado en monumento universal contra la guerra, Obregón entendió su cuadro como advertencia enfática sobre las consecuencias posibles de una agravación del conflicto en Colombia (Jaramillo 2001). Los años venideros de la guerra civil no declarada iban a mostrar lo acertado de su postura.

A diferencia de sus obras tardías de los años sesenta y setenta, las cuales eran mayoritariamente figurativas y consumibles para un público más amplio, sus cuadros de los años cuarenta, por lo general, eran abstractos y monocromáticos. En este sentido, *Masacre del 10 de abril* representa una excepción, ya que muestra con plasticidad los cadáveres humanos que dejó la masacre cometida por las tropas del gobierno y los *chulavitas*.

Una serie de fotografías históricas, e incluso algunas imágenes cinematográficas, ilustran de manera inequívoca cómo los gaitanistas atacaron a los soldados con armas bastante primitivas. En varios lugares del centro de Bogotá, la así llamada *Jega* (seguidores de Jorge Eliécer Gaitán) entró en tiendas para armarse con cuchillos, machetes y palos de madera. Sus adversarios, no obstante, estaban equipados con rifles modernos y pistolas. Aparte de eso, los temidos *chulavitas* habían ocupado lugares estratégicos en los techos de las casas donde actuaron como francotiradores. Aunque muchos soldados y policías cambiaron de lado durante la revuelta, parece probable que los grupos aliados al gobierno conservador del presidente Mariano Ospina Pérez (1946-1950) eran responsables por la mayor parte de los muertos (Braun 2008, 330-337).

Obregón subraya este hecho mostrando los cuerpos de las víctimas con pequeñas heridas de bala. Los rostros de los asesinados —incluidos niños y mujeres— expresan dolor y sufrimiento aun en la muerte, y nos recuerdan la impiedad de los victimarios. Además, las tres figuras centrales del cuadro: un cuerpo femenino pintado en matices oscuros, el cuerpo torcido de un recién nacido y el cadáver de una mujer embarazada simbolizan la negación de la vida en general. La violencia desatada aquel día ni siquiera mostró respeto por la vida no nacida, lo cual transformó a Colombia en un país estéril y sin futuro (figura 5).

Sin embargo, en 1948 el cuadro no estimuló ningún debate sobre culpa y expiación, como lo habría esperado su creador (Medina 1999b, 8 y 9). Al fin y al cabo, la élite política también se mostraba asustada con la "locura colectiva de las masas bárbaras", por lo cual entendieron o, mejor dicho, *quisieron* entender los



Figura 5. Alejandro Obregón, 1948, *Masacre del 10 de abril*, (óleo sobre tela, 104 × 145 cm, Sociedad Colombiana de Arquitectos)

cuadros de Obregón y Arango como una crítica de la "irracionalidad" de las masas y no de sí misma.

Hoy en día, *Masacre del 10 de abril*, junto a un retrato de Gaitán de Alipio Jaramillo (1913-1999), se encuentra en una sala del Museo Nacional de Colombia dedicada al Bogotazo.[6] El problema es que esta exposición permanente, como tantas otras, se limita exclusivamente a los hechos del 9 de abril, sin mencionar el contexto más amplio de La Violencia. Aunque Obregón había pintado varios cuadros sobre esta, de los cuales se destaca *La Violencia* (1962), la reducción de la guerra civil a los hechos sangrientos del 9 de abril en el Museo Nacional es sintomática para la cultura de la memoria en Colombia.

En la placa que acompaña el retrato de Gaitán, pintado por Jaramillo según los criterios estilísticos del realismo socialista y reflejando la imagen "popular" que Gaitán se había construido conscientemente, exaltando su rasgos gruesos y su piel obscura (Braun 2008, 167-175),[7] se puede leer: "Su muerte y los acontecimientos que la sucedieron marcan el hito más importante y trágico de la historia del siglo xx

6 De todos modos, es muy probable que la presentación de esta sala cambie pronto, ya que el museo se encuentra actualmente (2014/2015) en un proceso de reestructuración. En lo referente a la historia contemporánea, es posible que la nueva sala, Memoria y Nación, ofrezca una perspectiva diferente sobre el Bogotazo y La Violencia.

7 Braun comenta la construcción de la autoimagen "popular" de la siguiente manera: "Todo lo que de físico había en Gaitán se volvió profundamente simbólico [...]. Al comenzar la campaña le dio instrucciones a Daniel Rodríguez, un fotógrafo de Bogotá, para que lo hiciera aparecer lo más feo posible en la fotografía inicial. La mayoría de sus retratos muestran a un Gaitán de tez oscura, con los

en Colombia".[8] Sin embargo, las consecuencias "importantes y trágicas" que aquellos acontecimientos tuvieron para una gran parte de los campesinos colombianos no son mencionadas ni visualizadas en el museo (figura 6).



Figura 6. Alipio Jaramillo, 1948, *Jorge Eliécer Gaitán*, (óleo sobre madeflex, 162 × 122 cm, Colección de Artes Plásticas, Banco de la República, Bogotá, registro 210)

En 1948, el mismo Jaramillo contribuyó con otra representación de la "masacre" del 9 abril, aunque esta resulta menos conocida que los cuadros de Arango y Obregón. A diferencia de su retrato de líder liberal, el cual fue presentado al público de la capital en noviembre de 1948 durante el primer acto conmemorativo de

ojos entrecerrados, en un signo culturalmente reconocible de sospecha y desconfianza considerado característico de la 'malicia indígena'" (2008, 168).

8 Para algunas informaciones generales sobre el cuadro, véase la página del Museo Nacional (http://www.museonacional.gov.co/paginaindependientesfebrero03jorgeeliecergaitan).

Gaitán en el Teatro Municipal, y por lo tanto cumplió desde temprano una función pública, su *9 de abril* ni siquiera iba a encontrar un lugar duradero en Colombia. Según informaciones de la casa de subastas Christie's, el cuadro fue rematado en 2010 por 110.500 dólares.[9]

Al igual que Débora Arango, el enigmático Jaramillo, quien vivía muy retirado y evitaba cualquier tipo de publicidad, mostró la lucha entre los grupos armados de la derecha (los cuales, por lo tanto, aparecen en la parte derecha del cuadro) y la *Jega*, a la izquierda. En realidad, no se puede hablar de "lucha", ya que el cuadro en su dualismo crudo, inspirado por el muralismo mexicano, muestra los seguidores de Gaitán como víctimas indefensas de los grupos aliados al presidente Ospina. Al igual que Obregón, pero con mucho menos capacidad técnica, Jaramillo también enfoca la eliminación de la vida en general, simbolizada por la mujer embarazada y agonizante al lado izquierdo. Aunque no se trate de una gran obra, el cuadro sirve para ejemplificar otras tantas imágenes dualísticas producidas en el contexto del 9 de abril (figura 7).

Un último ejemplo interesante de la reducción visual de La Violencia al 9 de abril es el cuadro *Tranvía incendiado*, de Enrique Grau (1920-2004), quien, por lo general, no se destacaba por tratar temas políticos. Su pintura tiene que ser vista dentro de un discurso visual más amplio, pues una de las imágenes más evocadas sobre el Bogotazo es la destrucción de los tranvías. Captado en innumerables fotografías históricas, prácticamente todos los bogotanos tienen hasta hoy conciencia sobre la pérdida de este modo de transporte que se extinguió poco después de los actos de vandalismo del 9 de abril. Incluso los bogotanos que no conocen estas fotos recuerdan al tranvía al observar los restos de los carriles en el centro de Bogotá (figura 8). Como medida consciente de crear una conexión entre el paisaje urbano presente y el pasado sangriento, estos carriles también representan un lugar de memoria. Sin embargo, lo que muchos bogotanos ignoran es que no todos los tranvías fueron realmente destruidos por la turba furiosa, como nos hizo creer la historiografía oficial durante décadas. Al contrario, en muchos casos fueron los dueños de las empresas de autobuses quienes aprovecharon el desorden generalizado para deshacerse de una competencia no deseada. Con éxito, como sabemos hoy (Zambrano e Iriarte 1988, 72 y ss.).

---

[9] Según informaciones de Christie's (http://www.christies.com/lotfinder/paintings/alipio-jaramillo-9-de-abril-5370313-details.aspx).

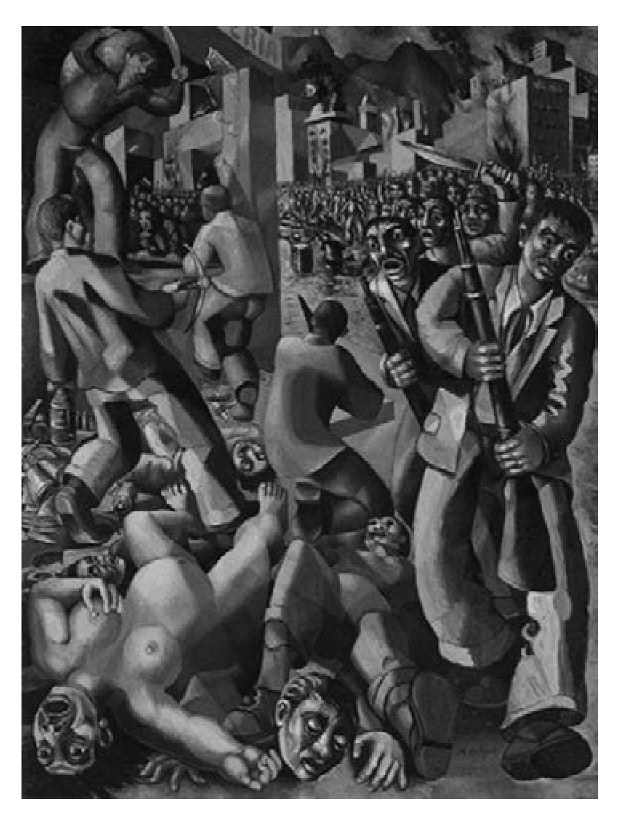


Figura 7. Alipio Jaramillo, 1948, *9 de abril*, (óleo sobre plancha de fibra dura, 121 × 90 cm)

Fuente: Medina y Zea (1999).

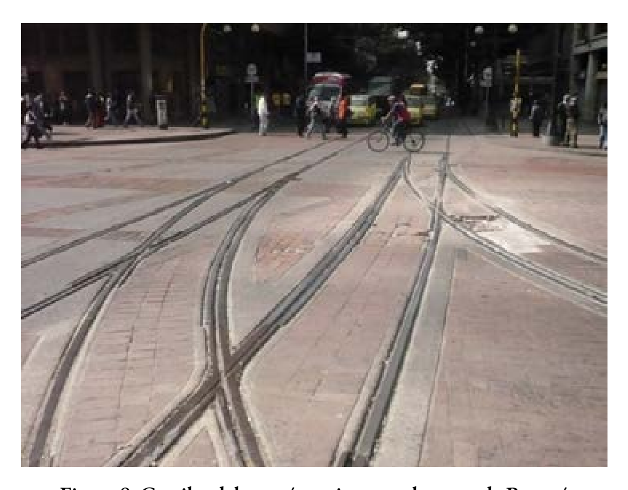


Figura 8. Carriles del tranvía antiguo en el centro de Bogotá

Fuente: fotografía del autor.

La interpretación artística de Grau, por lo tanto, se explica casi por sí misma. Partiendo de las ideas de Rolf Reichardt, mencionadas en páginas anteriores, estas imágenes forman parte de la memoria visual de la mayoría de los colombianos hoy en día. Tanto es así que una mera alusión como el *Tranvía incendiado* basta (figura 9) para "activar", o sea, recordar, los horrores del 9 de abril. Para los horrores de La Violencia, sin embargo, no hay lugar en tales "discursos visuales refinados" (Reichardt 2006, 226).



Figura 9. Enrique Grau, 1948, *El tranvía incendiado*, (óleo sobre tela, 51 × 57 cm)

Fuente: Medina y Zea (1999).

Conclusión

En este ensayo quería mostrar que nuestra manera de ver los hechos del 9 de abril no solo tiene que ver con las "políticas del olvido" de los años cincuenta y sesenta, sino con la construcción de una memoria visual particular. Las imágenes desempeñaron y desempeñan un papel importante en el proceso de representar, interpretar y contextualizar los sucesos de aquel día. Como mostré, el 9 de abril fue visualizado ya muy temprano por algunos de los artistas más prolíficos del país, aunque no siempre de una manera diferenciada y contextualizada. Así, ni siquiera una pintora tan crítica como Débora Arango, cuyos cuadros muchas veces contenían denuncias explícitas contra la élite política, consiguió evitar el estereotipo de la "masa irracional y salvaje" y dejó las raíces de La Violencia en lo oscuro. En el caso de Obregón,

la recepción de su cuadro resultaba ambigua porque las víctimas de la "masacre" podían ser interpretadas como la consecuencia de una revuelta sin lógica, sin razones y sin actores concretos. Se opaca entonces el hecho de que el 9 de abril era en realidad la primera culminación de una ola de violencia que estaba azotando el campo colombiano desde 1946. Por concentrarse en Bogotá y por marcar el inicio del conflicto con el asesinato de Gaitán, estas y otras imágenes forjaron nuestra manera descontextualizada de ver La Violencia. Los años de barbarie entre 1946 y 1963 son reducidos a "tranvías incendiados" y luchas entre la *Jega* y los *chulavitas*. No cabe ninguna duda de que estas iconografías del Bogotazo tuvieron un impacto profundo en la memoria visual de Colombia, mientras que La Violencia cayó en el olvido. Hoy en día, se trata de un "no lugar", sin nombre ni cronología concreta.

El mejor ejemplo de la continuada no representación de La Violencia son los museos de nuestros días, los cuales —con la excepción del Centro de Memoria de Bogotá— tampoco rompen con esta tradición reduccionista y selectiva. De todas maneras, la memoria es esencialmente eso: selección. Hay que olvidar para poder recordar (Ricoeur 2006, 448 y ss.). Lo cierto es que siempre habrá actores que intervienen en el proceso de construir memoria para definir que debería ser recordado, cómo debería ser recordado y con qué fin algún suceso debería ser transformado en lugar de memoria.

Aun así, los artistas aquí mencionados no necesariamente tenían la intención de reducir la violencia política de los años cuarenta y cincuenta al Bogotazo. Al contrario, pintores como Débora Arango y Alejandro Obregón se destacaron con varios cuadros magníficos que denuncian la violencia partidista en las zonas rurales. Más bien, por decisión de la élite política y cultural, estos cuadros nunca ganaron el mismo lugar destacado que las innumerables representaciones del 9 de abril. La descontextualización de los sucesos históricos fue tan exitosa que incluso un cuadro como *La Violencia* de Alejandro Obregón, expuesto en el Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, y el cual se inspiró en el paisaje impregnado de sangre y muerte del departamento del Quindío durante La Violencia, hoy en día es presentado como un "símbolo universal de denuncia de las guerras" (Medina 1999c, 5). Considerando eso, y aunque no sea el juicio definitivo, el comentario de Gonzalo Sánchez sobre la inevitable reinterpretación venidera de los ecos de La Violencia parece acertado. A la final, solo nos quedará el 9 de abril, y sus significados siguen cambiando.

Bibliografía

Alcaldía Mayor de Bogotá. 2012. "Alcalde Gustavo Petro inaugura Centro de Memoria del Distrito". http://www.bogotahumana.gov.co/index.php/noticias/comunicados-de-prensa-alcalde-mayor/2767-alcalde-gustavo-petro-inaugura-centro-de-memoria-del-distrito

Antequera Guzmán, José Darío. 2011. *La memoria histórica como relato emblemático*. Bogotá: Rocca.

Braun, Herbert. 1985. *The Assassination of Gaitán: Public Life and Urban Violence in Colombia*. Madison: University of Wisconsin Press.

Braun, Herbert. 2008. *Mataron a Gaitán: vida pública y violencia urbana en Colombia*. Bogotá: Aguilar.

Bravo, Marta Elena y Carlos Arturo Fernández Uribe. 2006. *Débora Arango en el Centro Cultural "Reyes Católicos"*. Bogotá: Art Editions.

El Siglo. 1940. "Desafío al buen gusto", 10 de octubre.

Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

Jaramillo, Carmen María. 2001. "Alejandro Obregón". http://www.museo-nacional.gov.co/resena.html

Laverde, María Cristina. 2004. "Conversación con Débora Arango". En *Otras miradas*, editado por Carmen María Jaramillo, 39-41. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores.

Londoño Calle, Viviana. 2011. "El mensaje de los muertos". *El Espectador*, 7 de junio.

Londoño Vélez, Santiago. 1997. *Débora Arango: vida de pintora*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Medina, Álvaro. 1999a. "El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo xx". En *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, editado por Álvaro Medina y Gloria Zea, 10-120. Bogotá: Norma.

Medina, Álvaro. 1999b. "Obras y artistas del siglo xx en Colombia". *Credencial Historia* 111: 8-9.

Medina, Álvaro. 1999c. "Violencia". *Credencial Historia* 111: 5.

Medina, Álvaro y Gloria Zea, editores. 1999. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Norma.

Nora, Pierre. 1984-1992. *Les lieux de mémoire*. 3 vols. Paris: Gallimard.

Pécaut, Daniel. 2013. *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Histórica.

Reichardt, Rolf. 2006. "Bild- und Mediengeschichte". En *Kompass der Geschichtswissenschaft*, editado por Joachim Eibach y Günther Lottes, 219-230. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Ricoeur, Paul. 2006. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.

Sánchez, Gonzalo. 2006. *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La Carreta Histórica.

Sánchez, Gonzalo. 2012. "El 9 de abril: una conmemoración reinventada". *El Espectador*, 8 de abril.

Semana. 2006. "El perfil del asesino", 8 de abril.

Schuster, Sven. 2009. *Die Violencia in Kolumbien: Verbotene Erinnerung? Der Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft, 1948-2008*. Stuttgart: Heinz.

Warnke, Martin. 2003. "Politische Ikonografie". *Historische Arbeitsblätter* 2: 5-16.

Zambrano Pantoja, Fabio y Alfredo Iriarte. 1988. "Administración y servicios públicos". En *Historia de Bogotá*, editado por Fabio Puyo Vasco, 37-84. Vol. 3. Bogotá.

Zea, Gloria. 1994. *El museo de arte moderno de Bogotá: una experiencia singular*. Bogotá: El Sello.

“La serena simplicidad de nuestro espíritu”: imagen de progreso e identidad nacional a partir de la participación de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929

Sylvia Dümmer Scheel
Freie Universität Berlin

Cuando el gobierno chileno aceptó la invitación de participar en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929, lo hizo con el objetivo de atraer inversión, inmigrantes y turistas, al tiempo de incrementar “el prestigio nacional”. La imagen de nación que se quería dar para ello era la de ser un país de progreso que destacaba sobre sus pares latinoamericanos. Como sostenía el diario *El Mercurio*, era necesario “que las naciones más adelantadas [...] sepan que Chile en la actualidad, se encuentra en muchos de los aspectos de progreso mundial a la altura de las naciones más civilizadas” (1927a). Este era el mismo discurso que había planteado el país en su asistencia a las grandes exposiciones de fines del siglo XIX y principios del XX, donde para parecer civilizado había recurrido a pabellones de arquitectura francesa que lo identificaran con Europa (Hernández 2006; Norambuena 2002-2003). En 1929, sin embargo, ya no era posible recurrir a dicha estrategia. Un nuevo nacionalismo de corte culturalista y la consiguiente transformación de los imaginarios nacionales hicieron que en esta ocasión surgiera con especial fuerza un interés nuevo: poner en escena una identidad clara y diferenciadora que fuera verdadera representación de “lo chileno”. Organizadores, representantes de diversos gremios y la prensa escrita exigían que en el pabellón de Chile en Sevilla se hiciera sentir “el alma nacional” (*El Mercurio* 1927b). Ello significó un verdadero desafío para

los organizadores, no solamente porque se vieron obligados a desarrollar símbolos hasta ahora inéditos para representar al país, sino porque las interpretaciones sobre lo "genuinamente nacional" no siempre iban en la misma línea que las ideas de progreso. Cómo se intentó hacer compatibles ambas en la escenificación del país, es el tema que abordo en este ensayo.

El "alma de Chile"

La transformación en la definición de "lo chileno" se había ido conformando desde el cambio de siglo, cuando una concepción más republicana y cívica de nación —como se puede ver en la figura 1, que muestra gráficas publicitarias de fines del siglo XIX que relacionan la palabra *Chile* o *nación* con símbolos republicanos de corte francés— fue dando paso a otra de corte más bien etnolingüístico. Dicha transformación en la concepción de lo nacional se había dado bajo la influencia de corrientes ideológicas provenientes de Europa. Los conceptos planteados por el romanticismo alemán, donde se promovía la existencia de un "genio nacional" con existencia propia (*Volksgeist*), sumado a las ideas del social darwinismo francés, que ponía el relieve en la base racial de las comunidades, fueron dando forma a una nueva idea de nación que desplazaba la definición republicana por una de corte étnico y lingüístico. El idioma, las tradiciones, los recuerdos compartidos, el folclor y la "raza" se convertían en elementos relevantes a la hora de definir los lazos nacionales.[1] Dentro de ese marco ideológico, en Chile comenzó hacia el cambio de siglo una exploración identitaria basada en lo cultural, que escarbaba en el pasado en busca de tradiciones y representantes raciales originarios, y que fue tomando forma a través de la obra de pintores, escritores, músicos, arqueólogos y antropólogos. Los personajes populares de campo y ciudad, junto con los miembros de etnias indígenas rescatados por los artistas mesocráticos, se convirtieron en verdaderos "tipos chilenos" que simbolizaban desde su representación tipificada los nuevos valores de lo nacional (Subercaseaux 2007, 137). A fines de la década de los veinte ya se habían posicionado en la representación oficial, como se puede ver en las portadas de la revista *Chile* con que el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo promovía al país en el exterior (figura 2).

1 Para más información sobre el tema véase Mosse (1997).



Figura 1. Marcas chilenas que aludían a la patria mediante símbolos de la iconografía republicana francesa a fines del siglo xix

Fuente: Álvarez (2008).



Figura 2. Portadas de la revista *Chile,* en 1928, con motivos indígenas y populares

Fuente: revista *Chile* 40 (junio de 1928), 40 (julio de 1928) y 46 (diciembre de 1928).

La participación de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla hizo eco de las transformaciones ocurridas en los imaginarios nacionales, y así fue como por primera vez en la historia de la participación chilena en este tipo de eventos se abandonó la estética arquitectónica europea y se organizó una exhibición que incluía aspectos folclóricos e indigenistas. De este modo, la decoración del interior del edificio contó con varios detalles inspirados en el arte indígena, como el

mobiliario de estilo araucano,[2] diseñado por Alfredo Cruz Pedregal. El recorrido del visitante era acompañado por canciones propias del folclor nacional que sonaban desde un gramófono, mientras que en el anfiteatro del edificio se exhibían obras de teatro costumbristas y eventos de danza o música folclórica (*El Mercurio* 1927c). El gobierno pidió además a los artistas Arturo Gordon y Laureano Guevara que confeccionaran los murales del interior del edificio utilizando "motivos nacionales", lo que resultó, especialmente la pintura de Guevara, un verdadero glosario de símbolos criollos. La Comisión Organizadora financió, por su parte, la publicación de obras de antropología y cultura popular que fueron exhibidas en la biblioteca del pabellón.

Sin embargo, lo más novedoso fue la habilitación de dos salas del edificio para la Sección de Arte Araucano y Popular. Hasta entonces, en los pabellones de Chile en el exterior había bastado con salones de bellas artes para dar la nota cultural. Ahora, la Subcomisión de Bellas Artes del Comité Organizador preparó, además de las tradicionales muestras de cuadros y esculturas, la exhibición de muestrarios de objetos típicos del arte campesino y de la industria mapuche, objetos que fueron recolectados a lo largo del país por la artista y miembro de la subcomisión Elena Montero de Leiva. Así, en la Sala de Arte Araucano se exhibieron telares, alfombras, ponchos, alfarería, instrumentos musicales, platería y armas de origen mapuche; mientras que en la Sala de Arte Popular se dispusieron canastitos de Panimávida, tejidos de lana de fabricación doméstica, gredas de Quinchamalí, tejidos en crin y raíces y juguetes de trapo fabricados por campesinos, aperos de montar, monturas y espuelas. Además se montaron, en dioramas iluminados, escenificaciones de las costumbres y tradiciones tanto de araucanos como de campesinos y se exhibió la reproducción de una ruca araucana con todos sus atributos (figura 3).[3]

---

[2] Los indígenas del centro y sur del país se llaman a sí mismos *mapuche* (hombre de la tierra). El término *araucano* les fue dado por los conquistadores españoles. En este artículo se utiliza este término, por tratarse del vocablo que aparece utilizado en las fuentes consultadas y porque hace hincapié, precisamente, en la connotación de alteridad con que eran percibidos por las élites a cargo de la escenificación de lo nacional.

[3] Cabe notar que la representación indígena en el pabellón se limitó casi exclusivamente a la etnia araucana, aun cuando otorgó también cierto espacio a los indios fueguinos, como ocurrió en el mural de Laureano Guevara. De hecho, aunque curiosamente ninguna otra fuente lo menciona, según el *Catálogo-guía del Pabellón de Chile* se habría montado una sección sobre los indígenas de Tierra del Fuego, en el tercer piso del pabellón. Con todo, salvo estos y la cultura rapanui de isla de Pascua, aludida en la fuente monumental del escultor Ortiz de Zárate, las demás culturas precolombinas del país no estuvieron presentes en el montaje. Ello, probablemente, porque pese a estar siendo estudiadas



Figura 3. Sala de Arte Araucano

Fuente: *Catálogo-guía del Pabellón de Chile* (1929-1930).

De las palabras de los organizadores se desprende que la artesanía campesina y araucana no se exhibía en el Pabellón de Chile, porque se le considerara de gran valor artístico —ese rol ya lo cumplían las obras de la Sala de Bellas Artes—, sino por tratarse de las expresiones de la base étnica y racial de la nación, porque en ellas se manifestaba realmente la "raza", y no en los artistas de la academia. De hecho, según Alberto Cabero, en *Chile y los chilenos*, el espíritu del "alma colectiva" (1940, 144) estaba presente, más que en las almas excepcionales, en el tipo generalizado que definía la raza, perteneciente a las clases populares. Por lo demás, había en el arte popular una cierta inocencia y una falta de pretensiones que lo hacían parecer más puro, como expresaba el colaborador de *El Mercurio*, Guillermo Muñoz Medina (1927): "Ese arte nacido sin obsesiones técnicas ni preocupaciones estilísticas es el que mejor recoge y reproduce la vida emocional de una nación". El rol de las salas de Arte Araucano y Popular no era destacar en términos artísticos, sino dar expresión al "alma nacional". Sus creaciones le otorgaban a Chile el pasado remoto y el sello ancestral que se necesitaba bajo el prisma del nacionalismo etnolingüístico para definirse como país.

---

por los arqueólogos y antropólogos de la época, no formaban todavía parte del repertorio visual de los imaginarios nacionales.

Pese a ello, las posiciones frente a la conveniencia de exhibir contenidos indígenas estaban divididas. De hecho, la iniciativa de montar la Sección de Arte Araucano y Popular desató una gran polémica. La prensa acusó de una verdadera campaña llevada a cabo por algunas personas para que Elena Montero desistiera de la idea de organizar la exhibición, la cual se llevó a cabo únicamente gracias a que el mismo presidente de la República intervino a su favor (*Chile* 1929a, 33; *El Mercurio* 1930). Sin embargo, ello no significó que el discurso se unificara. Los organizadores estaban divididos entre quienes querían publicitar la cultura indígena y popular como definición de lo nacional y quienes preferían omitirla en pro de un discurso más "blanco".

Para varios de los organizadores, la exhibición de una muestra indígena chocaba con el discurso de progreso que tanto al gobierno de Ibáñez como a las élites les interesaba posicionar para lograr los objetivos económicos del país. Por lo demás, la idealización que del indígena tenían artistas y literatos no era compartida por muchos intelectuales y políticos que veían en el araucano solo atraso e inferioridad[4] y que, adscribiéndose a una corriente más hispanista, preferían enfatizar la rama española de la "raza chilena". Incluso el embajador de Chile en España recomendaba insistir en Sevilla que Chile consistía en "un pueblo íntegramente blanco".

Las posturas enfrentadas no lograron aunarse, y en vez de optarse por una u otra, se les dejó coexistir, lo que generó una narración final llena de contradicciones. Así, mientras la Sala de Arte Araucano y Popular se convertía en uno de los puntos más interesantes del pabellón, obtenía una Medalla Gran Premio por parte de las autoridades españolas (*Catálogo-guía* 1929-1930) y era reconocida por el gobierno de Ibáñez con la decisión de exhibir la muestra en París el año entrante (*El Mercurio* 1930), en el *Catálogo-guía del Pabellón de Chile* (1929-1930) se afir-

4 Aunque hubo estudiosos que intentaban analizar al indígena chileno de manera científica y artistas que rescataban su estética, la mayoría de los intelectuales nacionalistas de la época eran sumamente críticos hacia su cultura. Alberto Cabero, autor de *Chile y los chilenos*, describía al indígena araucano como un pueblo inferior, con limitadas posibilidades mentales y una incapacidad para evolucionar, además de ser supersticioso y ladrón. El antropólogo Tomás Guevara también diagnosticaba una inferioridad de sus capacidades intelectuales, mientras el escritor Joaquín Edwards Bello se quejaba de que los "supuestamente superiores araucanos ni siquiera habían dejado la edad de piedra en el año 1500", adjudicándoles todos los vicios imaginables: fatalismo, flojera, alcoholismo. También la poeta Gabriela Mistral culpaba al araucano por la pereza biológica de la raza, y hubo quienes desautorizaron las mitificadas imágenes indígenas propuestas por Ercilla en *La araucana* y por Pedro de Oña en *Arauco domado* por considerarlas exaltaciones imaginarias e imposibles, totalmente alejadas de la realidad.

maba que "la masa de la población actual es casi toda descendiente de los colonos españoles y otras naciones europeas, siendo muy pequeña la mezcla con los indios araucanos". Mientras la decoración de inspiración indígena buscaba otorgarle un pasado ancestral al país, en la Sala de Historia del pabellón la narración comenzaba con la conquista española y omitía cualquier acontecimiento anterior, y en el libro oficial *Chile en Sevilla* se mencionaba incluso que los conquistadores españoles habían hecho su llegada a "tierras vírgenes" (Jara y Muirhead 1929). Y aunque el arte araucano y popular se exhibiera como una "expresión de la raza", en el *Catálogo-guía* se explicaba que el núcleo de la raza chilena estaba conformado por los conquistadores españoles y sus familias.[5]

Por cierto, pese a estas diferencias de opinión había un punto de partida compartido en relación con el mundo indígena: ninguno de los organizadores quería que el país entero fuera identificado como tal. Desde el punto de vista de los defensores de montar la Sala de Arte Araucano, el éxito del montaje consistiría en exhibir una muestra de rasgos propios sin que ello se prestara a generalizaciones hacia el resto del país. Porque una cosa era mostrar las expresiones de los pueblos originarios, y otra, muy distinta, "que nos creyeran indígenas a todos" (*El Mercurio* 1930). No por nada el mismo presidente Ibáñez, quien promovía la exhibición de las artes del pueblo, manifestaba no obstante que fueran presentadas "en proporcionada latitud" (*El Mercurio* 1930). Vale decir, sin exagerar. Y no solo no se exageró en cuanto a cobertura, sino que además se aisló simbólicamente a estos grupos del resto del país. El hecho de reunir todos los objetos de su creación, independiente de su naturaleza, en una sala aparte, remarcaba la condición de alteridad que representaban sus autores para las élites a cargo de representar al país. Lo araucano y lo popular estaría presente como expresión del "espíritu nacional", pero sin dejar que se desbordara ni pusiera en duda el adelanto y progreso del país.

Un país frío

Para demostrar que Chile era un país civilizado, además de insistir en la blancura de la población, se creyó necesario recalcar que se diferenciaba enormemente de sus pares latinoamericanos. Pese a que un sentimiento de excepcionalidad frente al resto del continente se incubaba entre los chilenos desde las primeras décadas

---

5 Ciertamente, el discurso de nación era emblanquecido con mayor fuerza en aquellos soportes que iban dirigidos a un público más seleccionado: las publicaciones *Chile en Sevilla* y el *Catálogo-guía* fueron distribuidos por los cónsules de Chile a posibles inversionistas en sus respectivos países.

de vida republicana, y surgió el mito de ser "los ingleses de América Latina", había conciencia también de que dichos matices no eran percibidos por Europa, para quienes, como había advertido el embajador en España Emilio Rodríguez Mendoza, se creía que la América toda era "una enorme selva inflamada" (1927, 2). Era necesario tomar distancia de los prejuicios y los estereotipos de atraso y desorden desde los que era percibida América Latina, y reforzar una identificación con Europa que, de hecho, muchos chilenos sentían cierta. Surgía así la pregunta de cómo mostrarse europeos y desarrollados a través del Pabellón sin pasar a llevar lo que se entendía como "espíritu nacional". Recurrir al arte indígena como inspiración arquitectónica no era una opción viable, no solamente por los desencuentros que generaba y porque contradecía los aires de progreso que se le quería dar a la muestra, sino también porque se tenía conciencia de la inferioridad del arte araucano con respecto al arte maya, azteca e inca, con los cuales sería comparado.

La propuesta arquitectónica del arquitecto Juan Martínez Gutiérrez, que fue la elegida por el jurado de la comisión organizadora, pareció ofrecer una solución vanguardista y original a este requerimiento. Su edificio, en vez de inspirarse en estilos arquitectónicos de corte hispanista o indigenista, como hicieron los demás pabellones latinoamericanos, resultó ser una representación simbólica que evocaba la cordillera de los Andes a través de macizos volúmenes ascendentes coronados por una torre, pintado de blanco con toques grises y rojizos (figura 4). Según las palabras del arquitecto, el pabellón interpretaría el *espíritu chileno* "sin recurrir para ello a motivos coloniales, sino a agrupaciones de volúmenes y trozos de escultura y pintura capaces de sugerir el ambiente de un pueblo y de hacernos adivinar su cultura" (*El Liberal*, 1928). De hecho, la geografía del país era un elemento que, junto a los tipos chilenos y el arte indígena, había cobrado gran relevancia en la definición de lo nacional en las últimas décadas, por estar presente en la literatura y arte costumbrista. Por todas estas evocaciones, el Pabellón de Chile fue la primera obra concebida "inspirándose en lo nuestro, en lo típico, en nuestros ambientes" (*El Mercurio* 1927d) y que expresaba "los rasgos característicos de la idiosincrasia nacional" (*Chile* 1929b).

Sin embargo, la cordillera tenía una connotación simbólica que iba mucho más allá del hecho de ofrecer un "rasgo propio" para representar al país. Según las ideas que circulaban en la época, era también una demostración del grado de civilidad de los chilenos.



Figura 4. Pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929

Fuente: *Catálogo-guía* (1929-1930).

Para comprender cómo se llegaba a esta asociación, hay que tener presente que en el contexto mental de la época se creía en la existencia de *razas* con rasgos sicológicos intrínsecos, los cuales habían sido influenciados de manera determinista por el medio físico (especialmente el clima) en que se desarrollaba la población. De hecho, desde el siglo XVIII circulaban en Europa ensayos que vinculaban determinados rasgos sicológicos a un clima particular, siendo la tesis dominante la que asociaba el clima templado al desarrollo, y el calor, a la barbarie. Tales ideas afectaron, sin duda, la imagen del continente americano. Los estigmas de inferioridad que lo habían marcado desde el descubrimiento adquirieron entonces una sólida base argumental. Buffon y De Pauw impusieron la visión de América como una tierra débil e inmadura, cuyo clima determinaba la inferioridad de sus habitantes.[6] No tardó en expandirse la idea de la holgazanería e ineptitud de sus gentes, y del trópico como lugar de excesos y barbarie. A principios del siglo XIX, el estudioso

6 Buffon estableció que las especies animales del continente americano eran más débiles y pequeñas —y, por lo tanto, inferiores— que las europeas, inferioridad que se explicaría, en una visión determinista, por la inmadurez del medio físico. De Pauw incluyó luego al hombre en la tesis *buffoniana* y extendió, así, la idea de la inferioridad al habitante americano. En Gerbi (1982).

alemán Alexander von Humboldt también concluyó, ahora desde un "método científico" pero aceptando las tesis deterministas de la época, que "la civilización de los pueblos está casi constantemente en proporción inversa a la fertilidad de los suelos que la habitan". El clima, la fuerza de la vegetación y la presión ambiental del trópico derivaban, por consiguiente, en salvajismo (Brading 1991, 553-565). Así, el progreso social solamente podía darse en climas templados como el europeo y el trópico quedaba irreversiblemente asociado a incivilidad.

Cuando el social darwinismo llegó con mayor fuerza a Chile, a principios del siglo XX, no faltaron estudiosos en el país que recogieran estas doctrinas. Entre ellos, el escritor y ensayista Alberto Cabero (1940, 171) creyó firmemente en la influencia del clima en la población y sostuvo la inferioridad del trópico, argumentándola biológicamente. Sin embargo, según explicaba en su libro *Chile y los chilenos*, no había ocurrido lo mismo en dicho país, cuyo clima era templado y, por tanto, "favorable al desarrollo y progreso de las razas que la habitan" (39 y 40). La pobreza del suelo obligaba a trabajar arduamente para subsistir, formando una población esforzada. El clima de Chile, además, "incita a la actividad y predispone a someter el sentimiento a la razón" (41). El antropólogo Tomás Guevara defendía la misma idea cuando explicaba que "en los países templados, la fertibilidad [sic] del suelo es menos que en las regiones cálidas, i para intensificarla se requiere un trabajo humano constante, particularmente en las topografías quebradas, que viene a vigorizar al fin el organismo de los individuos" (1925, 349). Gracias a su clima, entonces, el país se alejaba del "desborde imaginativo" tropical.

Desde el determinismo geográfico de la época, entonces, el argumento principal esgrimido por los organizadores de la concurrencia de Chile a Sevilla fue que el país se encontraba muy lejos del trópico y que se trataba, antes bien, de un país frío de geografía escarpada. Ello habría permitido el desarrollo de una población racional, esforzada y, especialmente, de espíritu trabajador. La imagen de un país frío permitía acercar simbólicamente Chile a Europa y alejarlo del continente latinoamericano, mientras la idea asociada de una raza laboriosa y esforzada daba tranquilidad a inversionistas e inmigrantes.

Para graficar este argumento, el embajador en España Emilio Rodríguez Mendoza proporcionó sugerentes metáforas, explicando que en Chile:

> [...] la Araucaria, de clima frío, que crece y vive entre la lluvia y nieve, reemplaza bizarramente a las palmeras, símbolo decorativo de la zona inflamada del continente [...] Parece indicado, pues, la conveniencia y el derecho de mostrar en

la próxima exposición que nuestro clima es templado, que en lugar del plátano, se da la manzana. (1927, 2)

Se trataba, a final de cuentas, de dejar muy claro que Chile no era un país tropical ni bananero. Aunque se llevaron a Sevilla un par de araucarias como sugería el embajador, el símbolo principal para representar estas ideas fue la cordillera nevada. Esta estuvo presente no solamente en la arquitectura del pabellón, sino también en los murales de Laureano Guevara y Arturo Gordon y, especialmente, en la portada del libro oficial publicado para el certamen, *Chile en Sevilla*, donde los colores azules del diseño reforzaban la idea de frío (figura 5).



Figura 5. Portada del libro oficial *Chile en Sevilla*

Fuente: Jara y Muirhead (1929).

Reforzando estos argumentos, el espíritu racional y esforzado de la población se intentó comunicar también a través de otro rasgo que se consideraba intrínseco a

ella y que estaba presente en la autoidentificación del chileno desde hacía décadas, el cual era la sobriedad, impuesta del mismo modo por el medio físico. Por ello, en la revista de la Cancillería se pedía acudir a Sevilla de forma "austera y ordenada", para dar así la idea de "un país sobrio, trabajador, rico y progresista" (*Chile* 1929c, 3). Otras voces, entre tanto, pidieron que Chile se presentara en Sevilla "sin tropicalimos ni exageraciones". Se procuró diseñar con austeridad desde los folletos estadísticos hasta la disposición de los objetos en el interior del edificio. El Pabellón de Juan Martínez, por su parte, cumplió con estas expectativas y fue celebrado por la mayoría de los arquitectos precisamente por sus rasgos de sobriedad y severidad, que lograban expresar, según juicio de *El Mercurio*, "la serena simplicidad de nuestro espíritu" (1927e). Además de la simpleza de las formas a gran escala, destacaba la escasez relativa de detalles decorativos en el edificio, que contrastaban con los edificios rebosantes de tallados, mosaicos y dibujos indigenistas de México, Perú, Colombia o Guatemala. En comparación con ellos, el edificio de Chile, con grandes muros desnudos y las bóvedas interiores vacías, parecía más bien un claustro de austeridad monacal.

Conclusiones

Aunque la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue la instancia más indigenista en la representación de Chile en el exterior —en la Feria Mundial de Nueva York de 1939 ya se le bajaría el perfil a lo araucano—, el indígena como representación de lo nacional nunca logró consenso en la sociedad chilena y estuvo siempre limitado a ofrecer simplemente un par de rasgos estéticos que decoraran la expresión de lo nacional.

De este modo, la cordillera resultó ser un símbolo mucho más funcional que el folclor o el arte indígena para representar al país en el exterior y cumplir con los objetivos económicos que se perseguían con la asistencia a la exposición. Con su representación, se evitaban el riesgo de comunicar atraso y barbarie que habría conllevado una estética indigenista, y se optaba por un símbolo de mayor consenso nacional. Sus múltiples connotaciones simbólicas permitieron sugerir el grado de civilización de la nación y esbozar similitudes climáticas, geográficas e incluso raciales con Europa, dando expresión, al mismo tiempo, al "alma nacional" del país. Dicha metáfora de país frío tendría, de hecho, larga duración. Cuando Chile, en 1992, volvió a acudir a una exposición internacional en Sevilla, el elemento elegido como representación de lo nacional fue un enorme iceberg de hielo antártico que lució dentro de su pabellón.

Bibliografía

Álvarez, Pedro. 2008. *Marca registrada.* Santiago: Ocho Libros.

Brading, David A. 1991. *Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla (1492-1867).* México: FCE.

Cabero, Alberto. 1940 [1926]. *Chile y los chilenos*. Santiago: Imp. Cervantes.

Catálogo-guía del Pabellón de Chile (1929-1930). Sevilla: Tip. A. Padura.

Chile. 1929a. "El alma de Chile en Sevilla", octubre, 33.

Chile. 1929b. n.º 51, mayo.

Chile. 1929c. "Editorial: Chile en Sevilla", n.º 56, octubre: 3.

El Liberal. 1 de noviembre de 1928.

El Mercurio. 1927a. "Exhibamos ampliamente el progreso nacional", 10 de agosto.

El Mercurio. 1927b. 19 de agosto.

El Mercurio. 1927c. "El teatro chileno a la Exposición de Sevilla", 21 de julio.

El Mercurio. 1927d. "Conozcamos la casa de Chile en Sevilla", 23 de octubre.

El Mercurio. 1927e. 29 de diciembre.

El Mercurio. 1930. "Éxito de la Exposición de Arte Chileno en París", 1 de abril.

Gerbi, Antonello. 1982. *La disputa del nuevo mundo*. México: FCE.

Guevara, Tomás. 1925. *Historia de Chile: Chile prehispano*. Santiago: Balcells & Co.

Hernández, Carmen. 2006. "Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional". En *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, editado por Jens Andermann y Beatriz González-Stephan, 261-290. Rosario: Viterbo.

Jara, Aníbal y Manuel Muirhead. 1929. *Chile en Sevilla: el progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929*. Santiago: Cronos.

Mosse, Georg L. 1997. *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel.

Muñoz Medina, Guillermo. 1927. "Nuestra música en Sevilla". *El Mercurio*, 7 de agosto.

Norambuena, Carmen. 2002-2003. "Imagen de América Latina en la Exposición Universal de París de 1889". *Dimensión Histórica de Chile* 17-18: 87-121.

Rodríguez Mendoza, Emilio. 1927. Carta de Emilio Rodríguez Mendoza, embajador de Chile en España, a Conrado Ríos Gallardo, ministro de Relaciones Exteriores de Chile, Madrid, España, 5 de septiembre de 1927. En Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores, Chile, vol.1103, n.° 140: 2.

Subercaseaux, Bernardo. 2007. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: nacionalismo y cultura*. Vol. 4. Santiago: Editorial Universitaria.

Los escaparates del progreso: Brasil en las exposiciones internacionales del siglo XIX

Margarida de Souza Neves
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

El título de este ensayo es también su hipótesis central: las exposiciones internacionales consideradas escaparates —*vitrines*, en portugués de Brasil (Neves 1986, 1-70); *Schaufenster*, en alemán, y *shopwindows*, en inglés— donde se expone y se impone la ideología del progreso, que asumió una función análoga a la de una religión laica y que presidió la historia cultural de Occidente desde la mitad del siglo XIX hasta que las guerras mundiales pusieron en entretela su supuesto fundamental, según el cual las naciones civilizadas y progresistas habían sustituido la barbarie de la guerra por la emulación del ingenio y del arte, encontraban en las muestras internacionales su mejor expresión y su traducción escenificada.

Algunas imágenes pueden empezar a dar contenido a esa hipótesis y a establecer la relación entre las exposiciones internacionales y la construcción de la ideología del progreso. Una de ellas aparece en la página de apertura del libro *Recollections of the Great Exhibition* (1851, 1), distribuido como recordatorio de la primera de las muestras internacionales, realizada el 1851 en el mítico Palacio de Cristal, dibujado por John Paxton para abrigar el evento. En el centro de la imagen figura una hornacina en hierro forjado hecha por los artesanos de Coalbrookdale, bajo la cual se puede ver a Shakespeare. Alrededor de la hornacina está una multitud formada por gente, supuestamente, de todas las partes del mundo.

La asociación de esa imagen con el universo religioso, con el lugar que Europa pretende ocupar en la historia de la cultura y de la civilización y con el carácter pedagógico de la Exposición Universal no son difíciles de inferir: la hornacina encimada

por una figura alada y también la figura de Shakespeare remiten de inmediato a una sintaxis visual religiosa, sin duda subrayada por la liturgia, los ritos y las procesiones cívicas de la exposición misma. Y si es verdad que los chinos, los bérberos, los turcos y los indianos que figuran en traje de fiesta están allí para atestar la universalidad de la muestra, así como la presencia de civiles y de militares; de hombres y de mujeres; de niños y de personas mayores; de aristócratas y de gente más bien sencilla señala la presencia de un público diversificado, el tope de la jerarquía parece incontestablemente ocupado por el discreto e impecable caballero de sombrero de copa alta y bastón, dibujado a imagen y semejanza del príncipe Albert, idealizador de la muestra. Y es él, el europeo (inglés en el caso) civilizado y culto, quien enseña a los demás el sentido de la lección indeleble de todas las exposiciones internacionales. Es una lección de historia, comprendida como evolución que a todos los pueblos sitúa en una misma y rectilínea vía: la que propone una parusía inmanente representada por el progreso, sinónimo de civilización, que reduce diferencias culturales a desigualdades y en la cual el paradigma es definido por el modelo, las prácticas y los valores de Europa occidental (figura 1).

Esa misma lección es la que aprenden las dos niñas en el libro que tienen entre manos, con toda probabilidad *The Children's Prize Gift Book of the Great Exhibition of 1851* (1851, 1 y 2), distribuido por los organizadores a los pequeños (figura 2).

Las exposiciones, sus carteles, sus publicaciones y los que sobre ellas escribieron en su época no cesan de repetir esa lección: "La misión de nuestra época es la civilización del mundo entero" (Vervynnck y Dubois 1867, 42). O, tal como lo quiso François Guizot: "La civilización es una luz, y la luz se hace siempre más intensa. La civilización es una, y consiste en un proceso de desarrollo que tiende siempre hacia un mismo fin: el perfeccionamiento de la humanidad" (citado en Nicéforo 1961, 14).

El conocido cuadro de Georges Garen, pintado por ocasión de la inauguración de la Torre Eiffel en la Exposición Internacional de 1889, traduce en imagen las palabras de Guizot. En este, la torre proyectada por Gustave Eiffel, en aquel entonces la más alta construcción hecha por la mano del hombre, aparece como un faro capaz de romper la oscuridad de la noche y presentarse como un monumento a la luz, símbolo mayor del progreso y de la civilización (figura 3).

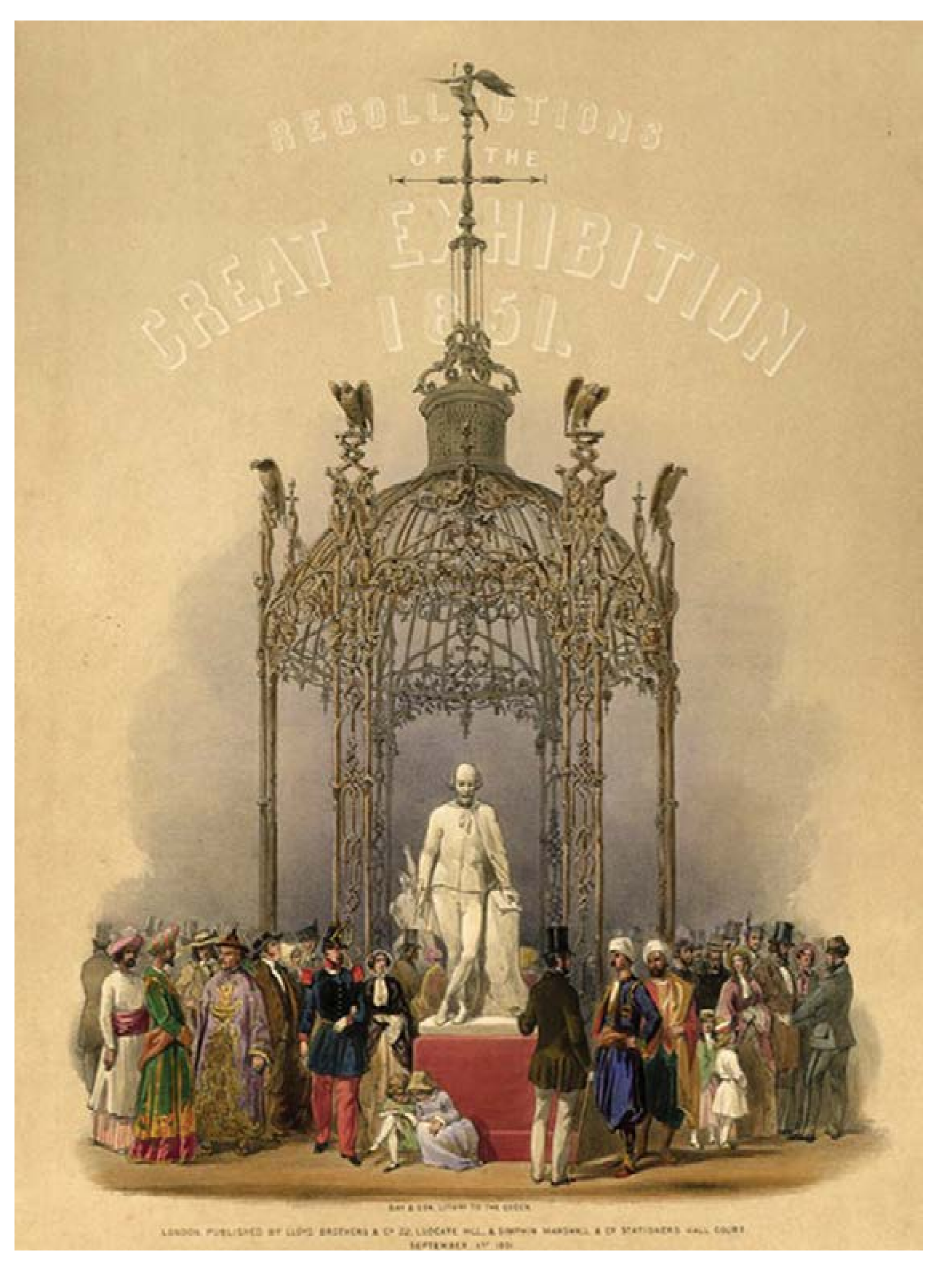


Figura 1. Página de apertura del libro recordatorio de la Exposición de Londres, 1851

Fuente: Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas, Lawrence.

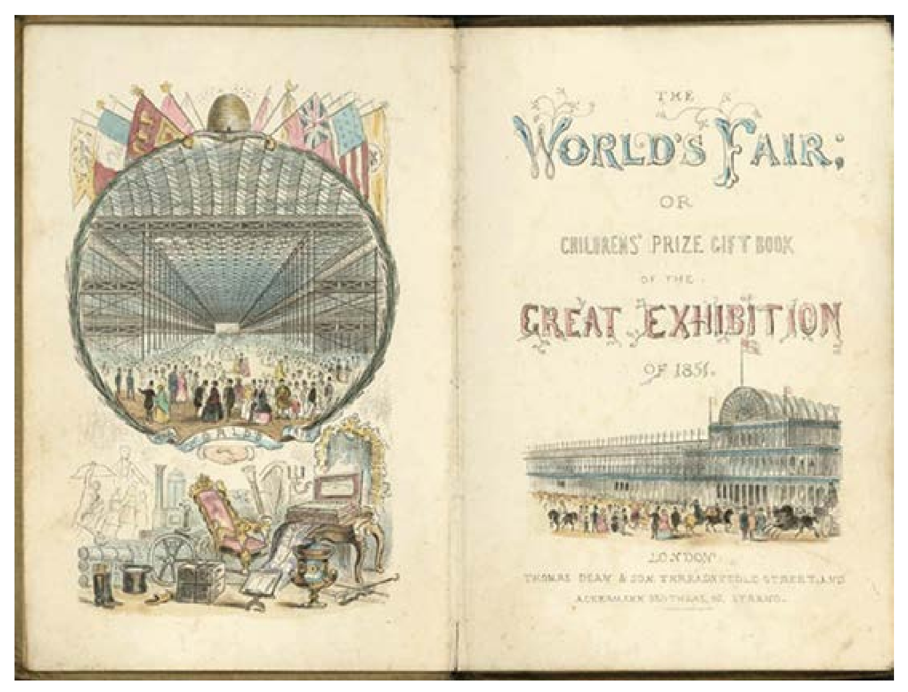


Figura 2. Portada del libro *The World's Fair Children's Prize Gift Book of the Great Exhibition of 1851*

Fuente: Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas, Lawrence.

No sin razón el parangón con el universo religioso se repite en las formulaciones hechas por los estudiosos de la exposiciones internacionales: para Walter Benjamin, ellas son "Lugares de peregrinación a la mercancía-fetiche" (1982, 64) y, más recientemente, Umberto Eco las califica de "Verdaderas catedrales laicas" (1984, 292). La visualidad que de ellas nos llega lo confirma (figura 4).

¿Qué lugar ocupaba el Imperio de Brasil en las exposiciones internacionales del siglo XIX? Brasil no tuvo una representación oficial cuando el Palacio de Cristal se inauguró en 1851 y todas las miradas del así llamado mundo civilizado se volvieron hacia la Inglaterra victoriana. Tampoco la tuvo en París, en 1855, durante la segunda Exposición Internacional.

En 1861, sin embargo, fue organizada en Río de Janeiro una Exposición Nacional. De ella salen los artefactos destinados a representar al país en su estreno en estas muestras, por ocasión de la Exposición Internacional de 1862, en Londres. De esa primera exposición brasileña nos ha quedado una rica documentación iconográfica (Neves 2001, 173-206).



Figura 3. Georges Garen, 1989, *Embrasement de la Tour Eiffel pendant l'Exposition Universelle de 1889*, (grabado, 65 × 45 cm, Musée d'Orsay, París)

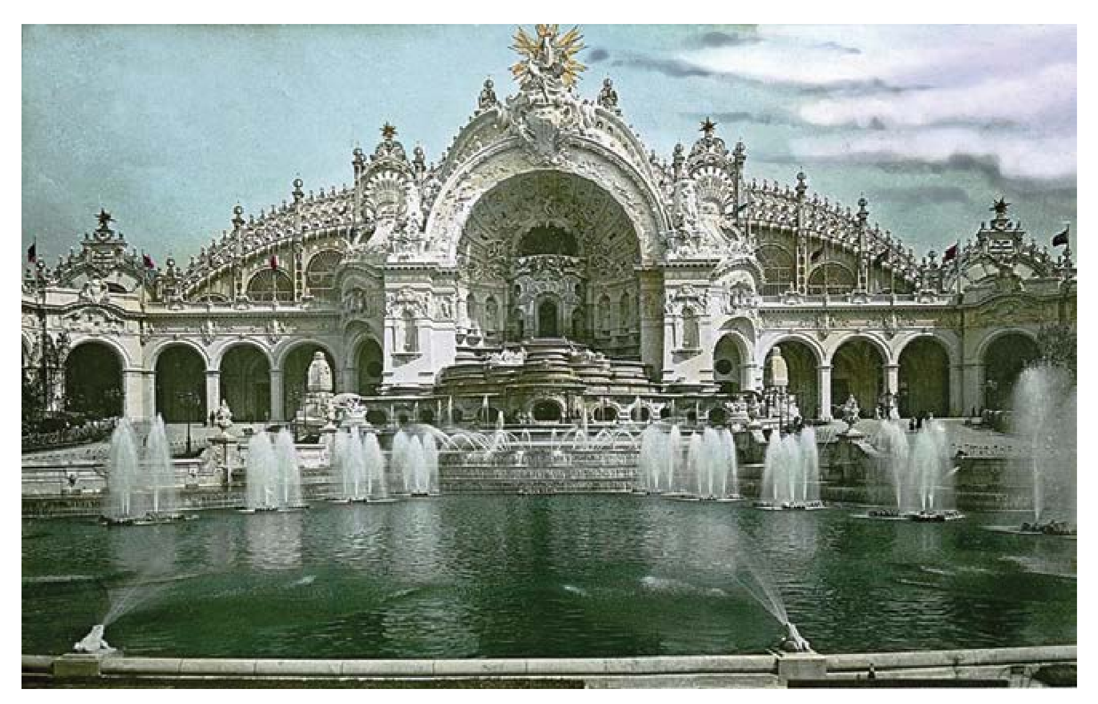


Figura 4. ***Paris Exposition: Palace of Electricity and Chateau of Water.*** **Fotografía, 1900**

Fuente: Brooklyn Museum Archives, New York City.

La Exposición Nacional tuvo lugar en una opaca, pesada y antigua construcción donde se ubicaba la Escuela Central de formación de ingenieros militares, y su visión no podría ofrecer un contrapunto más elocuente a la arquitectura hecha de transparencia y funcionalidad del Palacio de Cristal. Un grabado oficial hecho para eternizar el viejo edificio travestido en palacio de la muestra nacional nos lo enseña con la inscripción que atesta la nueva función asumida y el cercado de coches de caballos; de caballeros de frac y damas de capa y tocado, muy parecidos a aquellos que aparecen en la iconografía de la primera exposición inglesa, aunque el calor tropical no recomendara esos trajes. Un detalle, además de las palmeras y las banderas enarboladas, ubica al observador atento del grabado: una mujer negra en trajes de africana de la etnia mina con su niño. Sus pies descalzos denuncian tratarse de esclavos. Es una de tantas esclavas que venden golosinas por las calles para el lucro de sus propietarios (figura 5).



Figura 5. Palacio de la primera Exposición Nacional del Imperio de Brasil, 1861

Fuente: Trigueros (1977).

De ese edificio salieron los artefactos premiados en la muestra nacional para representar al Imperio de Brasil en la Exposición Internacional montada en South Kensington, en 1862. Entre la multitud que visitó esta Exposición Universal figuraba un testigo de excepción que dejó sus impresiones registradas: Karl Marx, que señaló en el capítulo 13 de *El capital* (1980, 432) su perplejidad ante una máquina capaz de transformar, en tan solo un minuto, una pila de papel cartón en trescientas cajas perfectamente cortadas, plegadas y rematadas, maravilla de la técnica que a la vez condena al desempleo a los trabajadores que antes las hacían manualmente.

¿Qué imagen del Imperio de Brasil es posible identificar en el conjunto de objetos y productos enviados a la muestra de 1862 donde, una vez más, se repasaron las lecciones del catecismo de una dada modernidad, compendiado en todas las

exposiciones, en el cual se articulaban el progreso como ley universal, la apología del trabajo como fundamento de una nueva ética y la prometida paz universal como resultado de un sistema de cuya bondad intrínseca, armonía y racionalidad los idealizadores, los realizadores y buena parte de los visitantes parecían absolutamente convencidos?

Esa imagen puede ser encontrada en los grabados que componían el *Álbum recordatorio de la Exposición Nacional Brasileña del 1861* (Trigueros 1977) que, además de reproducir en grabados lo expuesto en Río de Janeiro, traía un prólogo extremadamente interesante y señalaba los premios distribuidos, o sea, permitía identificar aquello que fue seleccionado para ser el retrato de Brasil presentado en Londres, en 1862.

La portada misma del *Álbum* dice ya mucho: en oro sobre negro figuran en ella las armas del Imperio con su rica simbología heráldica, en la que se destacan los ramos de café con sus frutos a un lado y de tabaco florecido al otro; la esfera armilar y la cruz de la Orden de Cristo heredadas de la tradición portuguesa; la cinta con las 18 estrellas que representaban las 18 provincias de entonces; la corona imperial y la gran cruz de la Orden de la Cruz del Sur. Sello del protagonismo del Estado imperial en la realización de la Exposición, las armas se presentan bajo un dosel idéntico a aquel que, de hecho, existía sobre el trono del emperador, sin prescindir de la tautología de una segunda corona imperial. Bajo las armas en oro, un pórtico que destaca la riqueza de la flora brasileña, donde plataneros, yucas, palmeras de todo tipo y helechos, se mezclan con flores más o menos europeas que, a su vez, se entrelazan con columnas corintias para señalar la síntesis entre la tradición clásica y la fuerza de la naturaleza de los trópicos lograda por el Imperio (figura 6).

Justamente la riqueza natural inconmensurable es el primer rasgo del retrato de Brasil enviado a Londres: maderas y piedras preciosas, pieles de animales de la selva y, cómo no, productos agrícolas entre los cuales se destacaban distintos tipos de café, ya para entonces un producto en franca expansión en el sudeste de Brasil y en el elenco de exportaciones del país. En por lo menos uno de los casos, la *carnaúba*, la planta fue presentada en la muestra de Río tanto *in natura* como manufacturada. Algunos de los productos hechos de la *carnaúba* fueron enviados a Londres y, con ellos, fue también el grabado de la palmera que los visitantes de la Exposición Nacional vieron al vivo y en colores (figura 7).

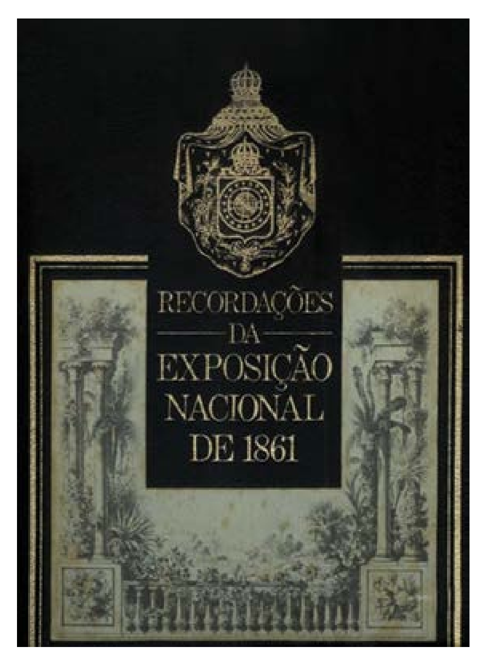


Figura 6. Portada del libro *Recordações da Exposição Nacional de 1861*

Fuente: Trigueros (1977).

Además de ese primer rasgo, que pretendía evidenciar la potencialidad de Brasil por la vía del subrayado en la fertilidad de su tierra, en las riquezas de su subsuelo y en la variedad de su fauna y flora, un segundo elemento caracterizaba la representación enviada por el Imperio de Brasil a Londres: el culto a la máquina como ícono de los nuevos tiempos, como para señalar que el Imperio de Brasil ingresaba a pasos largos en el sendero del progreso y sabía añadir a sus riquezas naturales las bases del desarrollo industrial.

Las circunstancias materiales y, sobre todo, el elevado coste que eso supondría hicieron imposible el traslado físico de esas máquinas fabricadas en Brasil a Londres, pero la muestra brasileña las incorporó en imágenes. Algunas de ellas son de una simpleza casi enternecedora. Otras son más complejas, salidas de las fábricas establecidas por el barón de Mauá. De todos modos, Marx no dejó constancia de haberse dejado impresionar por las imágenes de las máquinas brasileñas (figura 8).



Figura 7. Productos de la *carnaúba* y representación de esa palmera

Fuente: Trigueros (1977).

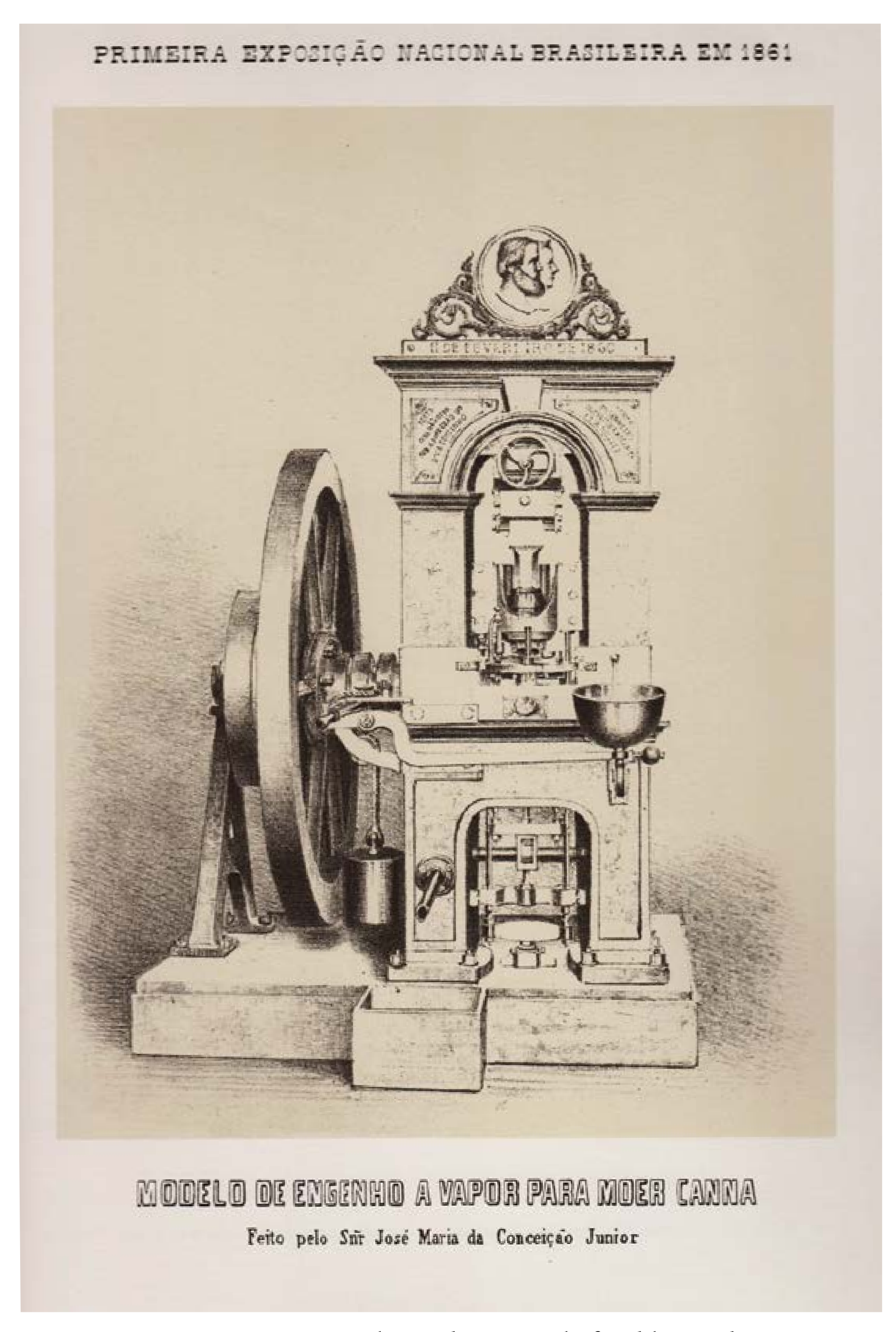


Figura 8. Máquina para moler caña de azúcar con la efigie del emperador

Fuente: Trigueros (1977).

Un tercer rasgo reproducía, en la representación del país que el Imperio envió a Londres en 1862, el lugar destinado por la visión de mundo propia de los organizadores de aquella muestra internacional: la de un país lejano y exótico.

El exotismo aparece en algunos de los objetos extraños enviados, por ejemplo, en una imagen de santa Úrsula hecha con caracoles y conchas del mar o en ese ramo de flores en el que la materia prima son plumas de aves de la provincia de Bahía. Pero nada se compara al cuadro titulado *Indígenas*, obra seguramente de un artista que jamás en su vida había visto a un indígena brasileño, sino en las pinturas románticas que hicieron de él un símbolo de la brasilidad y que merece una mirada más cercana (figura 9).



Figura 9. ***Indígenas*****, cuadro enviado por Brasil a la Exposición de 1862**

Fuente: Trigueros (1977).

En primer lugar, hay que destacar la naturaleza, que figura como un recuadro que destaca las figuras centrales. Es una naturaleza plácida y más lejana de la selva tropical que sus simulacros trasplantados a los jardines botánicos de Europa.

Luego, las tres figuras centrales, dos mujeres y un niñito presumiblemente indígenas. Sus cuerpos, sus atuendos, su actitud corporal, sus rasgos y sus peinados nada tenían que ver con los indígenas brasileños reales. La mujer que lleva el niño a la espalda más parece una dama salida de un cuadro italiano y la otra es un híbrido de adolescente occidental y noble inca. El niñito, con su mechón de pelo rizado en la frente, es el colmo del etnocentrismo europeo incorporado por el imaginario brasileño.

Otros indígenas componen también el cuadro. A la derecha, se encuentra un grupo formado por algunas mujeres, un hombre y un niño aparentemente macrocéfalo, no propiamente un éxito pictórico desde el punto de vista estético, aunque tenga el mérito de presentar la mujer y el niño en una hamaca, artículo que, por cierto, figuraba en distintas versiones en espacio destinado a Brasil en la Exposición. El colofón, sin embargo, es la figura del guerrero indígena que sale de detrás de los árboles a la izquierda del cuadro teniendo en sus manos el arco y las flechas y que el artista dibujó con largos y tupidos bigotes napoleónicos (figura 10).



Figura 10. Detalle del cuadro *Indígenas*

Fuente: Trigueros (1977).

Además del exotismo, sintetizado en la insólita escena indígena, otro rasgo caracteriza la nación brasileña expuesta en la Exposición Internacional de 1867: la constante presencia de las marcas de distinción del Imperio y del emperador, en las armas imperiales aplicadas en los objetos expuestos, en la efigie del emperador D. Pedro II presente en artefactos, en los dragones heráldicos de la casa real de Braganza esculpidos en el respaldo de un sillón, en el monograma del monarca bordado en hilo de oro sobre terciopelo negro, en el adorno que enlazaba las banderas que representaban en Londres al Imperio y sus provincias.

La nación brasileña expuesta en la Exposición Internacional de Londres en 1862 podría estar plasmada en la alegoría del imperio de Brasil hecha por Chaves Pinheiro diez años después de aquella muestra (figura 11): una nación joven, un Imperio que intentaba verse a sí mismo y hacerse ver como una síntesis de las tradiciones clásicas europeas y el nuevo mundo, a la vez guerrero indígena y soldado romano, con la mirada firme puesta en el futuro, seguro de sus riquezas naturales y de su potencialidad. Un Imperio exótico en el trópico, que creía tener en las insignias imperiales (el cetro, el manto y el escudo) el sello de su identidad. Así se presentó Brasil en la Exposición de 1862.

Fuera de la imagen del Imperio de Brasil llevada a la Exposición Internacional de Londres, como también estuvieron fuera del edificio donde se realizó la Exposición Nacional que la precedió, quedaban los esclavos que, lejos de las alegorías triunfalistas, sostenían sobre sus espaldas la frágil riqueza de aquel Imperio (figura 12).



Figura 11. Francisco Chaves Pinheiro, 1871, *Alegoria do Império Brasileiro* (terracota, 192 × 75 × 31 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro)

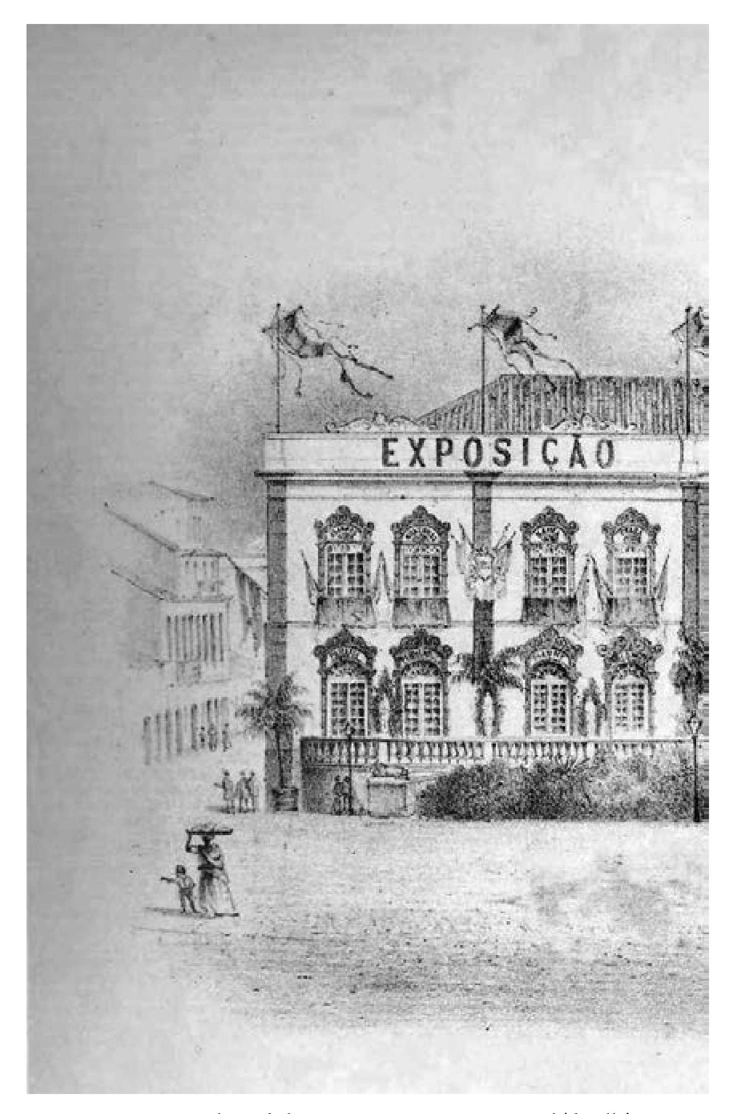


Figura 12. Palacio de la primera Exposición Nacional (detalle)

Fuente: Trigueros (1977).

Bibliografía

Benjamin, Walter. 1982 [1939]. "Paris, capitale du XIXème siècle". En *Das Passagen-Werk,* 60-77. Vol. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Eco, Umberto. 1984. "O cogito interruptus". En *Viagem na irrealidade cotidiana*, 289-308. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Marx, Karl. 1980. *O capital*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Neves, Margarida de Souza. 1986. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.

Neves, Margarida de Souza. 2001. "A 'Machina' e o indígena: o Império do Brasil e a Exposição Internacional de 1862". En *Ciência, civilização e império nos trópicos*, editado por Alda Heizer y Antonio Augusto Passos Videira, 173-206. Rio de Janeiro: Access.

Nicéforo, Alfredo. 1961. *El mito de la civilización: el mito del progreso*. México: UNAM.

Recollections of the Great Exhibition. 1851. London: Lloyd Brothers.

The Children's Prize Gift Book of the Great Exhibition. 1851. London: Thomas Dean and Son-Ackermann & Co.

Trigueros, Luís Forjas, editor. 1977 [1862]. *Recordações da Exposição Nacional de 1861*. Rio de Janeiro: Confraria dos Amigos do Livro (edición facsimilar).

Vervynnck, D. y E. Dubois. 1867. *Histoire des expositions industrielles*. Paris: E. Vert.

Monumentos como alegorías de la nación entre el Imperio y la Primera República de Brasil

Georg Wink
Københavns Universitet

En los estudios sobre la formación de la nación, se considera el fin del siglo XIX como el auge de difusión de representaciones alegóricas nacionales. Entre ellas cumplen un papel destacado los monumentos cívicos que didácticamente "narran" la nación. Para eso dependen de códigos de interpretación que no son evidentes, sino construidos por medio de discursos que acompañan la génesis de los monumentos y los festejos organizados en torno a ellos. En el caso del Brasil, llama la atención que la producción de monumentos es tardía y casi vacilante en comparación con Hispanoamérica. Los pocos monumentos inaugurados en esta época difícilmente fueron aceptados bajo consenso y el pretendido efecto didáctico fue a la vez invertido por la falta de coherencia en los discursos nacionalistas. En este capítulo se muestran algunos ejemplos de cómo las narrativas oficiales son desbaratadas: sea por la competencia entre los diferentes símbolos nacionales de las élites, por las voces disonantes de los subalternos o por el fracaso de la puesta en escena frente a la realidad social. Se atribuye ese fenómeno, dentro del contexto histórico específico de Brasil (independencia como Imperio, República "involuntaria"), no a la expresión menor de un espíritu nacionalista, sino a la existencia de una tradición ya establecida de una imagen de Brasil que, por su capacidad de inclusión simbólica, hasta cierto punto inutiliza o dispensa de las nuevas representaciones nacionales.

Cuando se trata de monumentos nacionales, se avanza necesariamente en un área de interés interdisciplinar entre historia, historia del arte, arquitectura, estudios culturales y literarios. Eso porque ya no se pueden tratar los monumentos puramente

como objetos históricos "dados" que informan sobre su contexto. Tampoco basta considerarlos objetos apenas estéticos y hacer un análisis iconográfico. Además, la relación entre forma y contenido es, en muchos casos, arbitraria. Y, sobre todo, el sentido atribuido a un monumento es dinámico y varía conforme los tiempos y las ideas hegemónicas, o sea: se puede utilizar el mismo molde de una estatua ecuestre para personajes y épocas diferentes (y de hecho se hacía). Quiere decir que la expresión formal-estilística de un monumento "nacionalista" no expresa necesariamente el carácter del "nacionalismo" en una determinada época y sociedad (Rausch 2006, 66). Eso no significa que la estética formal sea toda irrelevante, sino que es insuficiente para definir la nación y su mensaje programático.

Con estas breves consideraciones introductorias y relativizaciones teóricas se busca mostrar, resumidamente, que los monumentos al principio son vacíos —a no ser por su ubicación en el tiempo histórico y en el espacio social—. Consecuentemente, necesitan una interpretación para cumplir su función frente a los espectadores. Esa interpretación se da a través de textos, a veces inscritos en el propio monumento, pero sobre todo en textos paralelos, folletines y artículos de periódico, y, todavía más, orales en las fiestas de inauguración y homenaje alrededor de los monumentos. Esos textos acostumbran recurrir a estructuras narrativas semejantes a las ficcionales.

Por ende, en este capítulo se estudian los monumentos principalmente como paneles de proyección de un complejo de enunciaciones. Básicamente, se enfoca en los discursos que explican los monumentos, es decir, se aborda tanto lo representado como su lenguaje de representación. Es posible hablar de un lenguaje del monumento, porque son signos visuales monumentales que recurren a medios de representación retóricos y didácticos. En muchos casos esos discursos acompañan la génesis del monumento y se fortalecen en las solemnes festividades de inauguración. La génesis acostumbra ser un proceso largo: primero la fundación de un comité y la recaudación de fondos, después la competición de modelos, la presentación a las autoridades, la selección del modelo y del artista, finalmente la selección del lugar de erección (Tacke 1995, 28). Todo el proceso acostumbra encontrar su eco en los periódicos. Como ya he mencionado, en ocasiones los discursos también están inscritos en el propio monumento, por ejemplo, en motes o impresos en textos "manuales".

Este abordaje tiene, por lo menos, dos implicaciones problemáticas que necesitan ser aclaradas antes. Primero, significa que debieran incluirse en el análisis los monumentos que fueron proyectados y discutidos en su tiempo, pero nunca

realizados. Es claro que esto exige mucha investigación, porque no podemos hacer una simple relación de los monumentos que existen en las calles y plazas. Para este estudio no pudo realizarse tal trabajo, lo cual es lamentable, pues los monumentos nunca realizados pueden ser los más interesantes al haber sido los más radicales y, por ende, controversiales. Se quedan afuera del consenso y la discusión sobre ellos es reveladora. La segunda implicación es que la oposición, por regla, no logra proyectar ni construir monumentos. Es un privilegio del propio Estado o de grupos aliados que apoyan al Estado. O sea, se trata de una cuestión de la hegemonía de poder y de opinión, estando la heterogeneidad histórica parcialmente excluida, en su parte menos o nada privilegiada.

Para esas implicaciones hay una posible salida, dada justamente por el cuidado requerido al examinar el contexto discursivo; si no se incluyeron en el análisis los monumentos rechazados o los contramonumentos que fueron al menos imaginados, las voces disonantes sí están presentes a través de sus comentarios críticos a los monumentos oficiales, a veces con actitudes casi iconoclastas. De esas críticas hubo un gran número, sobre todo en los periódicos que mostraron, en el caso de Brasil, una recepción bastante crítica de los monumentos nacionales, así como de todos los fenómenos del discurso nacional simbólico: criticaban la memoria ecléctica y selectiva, el constructivismo manipulador y la dicotomía entre vencedores/vencidos o buenos/malos. Hubo casos incluso en los que la sátira periodística —o la involuntaria sátira cotidiana— prácticamente inutilizó un monumento una vez que lo inauguraron. Debe mencionarse también que la hegemonía de opinión, por lo menos en el caso de los monumentos brasileños estudiados, no es nada homogénea. Acerca de todos los monumentos existe una variedad dentro del discurso hegemónico, hay opiniones controvertidas: de los militares, de los jacobinos, de los florianistas, de los positivistas, de la Iglesia. Eso muestra que nunca hubo, por parte de las élites, una hegemonía de símbolo sin límites, pero sí una competición de símbolos, y nunca hubo un monopolio de su interpretación.

Es necesario añadir, asimismo, que como "monumentos nacionales" se comprenden aquí los monumentos con intención nacional, o sea, que en sus contemporáneos despertaron claramente un sentido "nacional". Ese efecto puede derivar de varias características en combinación: que es la "Nación" que hizo la donación del monumento, que este está dirigido en homenaje a la "nación", que el monumento representa alegóricamente algo relevante para el discurso nacional. En el último caso, que evidentemente es el más frecuente, la representación puede referirse a personas como gobernadores (por ejemplo D. Pedro I o Napoleón I), héroes (Simón

Bolívar o el almirante Nelson, en el topo de la famosa columna del Trafalgar Square), genios (como Benjamin Constant o Voltaire), supuestos antepasados (como Cuauhtémoc, Arminio el Cerusco o Cabral), acontecimientos como batallas (las batallas de la Guerra de la Triple Alianza), ideas y símbolos significativos para la nación (el indio que suelta las cadenas, el sol incaico, la india republicana de gorro frígido). En toda representación, el efecto deseado es que el monumento radique en el pasado y eternice para el futuro la nación y que el monumento sea aceptado fácilmente como un símbolo permanente de una identidad nacional. Es, en las palabras de Hugo Achugar, "la objetivación de la memoria" (1998, 47).

Seguidamente, me detendré en los monumentos nacionales en la capital del imperio y de la república de Brasil, Río de Janeiro. La hipótesis general, que tiene su origen en mis estudios sobre la construcción discursiva del Brasil (véase Wink 2009) y que guía mi análisis, es que el caso específico brasileño representa una excepción entre los países latinoamericanos por su formación histórica diferente: la colonización portuguesa, la fusión de metrópoli y colonia en un Reino Unido, el traslado de la corte, la independencia como imperio, la manutención de la integralidad del territorio y la república tardía. Por esas peculiaridades, la producción de símbolos nacionales fue de cierta manera dificultada o hasta temporalmente dispensada por la presencia de una tradición discursiva de continuidad y de conciliación que transporta la idea de un Brasil imaginado, pero de alguna manera definido, que es el Brasil isla, paraíso, Quinto Imperio o País del Futuro; el Brasil no republicano, pacífico, etc. O sea, por ya existir una idea potente y de cierta manera afirmada de Brasil, el trabajo representativo y memorialístico de la nación tuvo, en la época estudiada y en términos relativos a América Latina, menos fuerza y menos repercusión.

¿Desde cuándo existen monumentos "nacionales" en el mundo y en Brasil? Esta pregunta depende del concepto *nación*. El modelo patrón de estatuas ecuestres, por ejemplo, tiene una historia de dos milenios. La famosa estatua del emperador Marco Aurelio del siglo II posiblemente se ubique al comienzo de la tradición del monumento monárquico, personalizado, que se prolongó por las estatuas de las ciudades-repúblicas italianas medievales y las estatuas ecuestres reales hasta el culto personal a Napoleón I.[1] Pero para la mayoría de los estudiosos que se ocupan de la formación de la nación, está bastante claro que la idea de nación es mucho más reciente, asociada como idea a la filosofía de las luces, vinculada estructuralmente

[1] Sigo, en este trecho, la tipología del monumento nacional desarrollada por Nipperdey (1976, 133-173).

a los procesos de transformación económica y social de la modernidad como época industrial, y políticamente a su realización estatal en la independencia de las trece colonias y en la Revolución Francesa.

De hecho, en Francia, durante la segunda mitad del siglo XVIII surge, como novedad, el monumento al *grand homme* civil, dedicado al filósofo, al legislador, al magistrado, al orador, al negociante y al guerrero. No resulta sorprendente que, durante la Revolución Francesa, la iglesia de St. Geneviève fuera transformada en Panteón en 1791 (Ozouf 1984, 144). Este tipo de monumento, ya no dinástico, se podría llamar monumento histórico-cultural, en muchos casos con una interesante función compensatoria (la conquista en el campo de la literatura y la lengua, por la falta de libertad y participación política). Para el contexto europeo podemos verificar una nueva presencia de monumentos nacional-democráticos como alegorías de la nación, pero apenas desde los años 1830. Son paradigmáticas las columnas y los obeliscos constitucionales. Pero, vale decir, prevalece en Europa el tradicional monumento monárquico, y no son muchos.[2] Francia apenas entra en la famosa fase de "estatuomanía" en la Tercera República, o sea, en 1870-1871 (Agulhon 1988). El fenómeno en el cual los monumentos se transforman en lugar preferido de fiestas cívicas y otras prácticas rituales también data de los años 1870, el inicio de la época en la cual, según Hobsbawm, "*it increasingly did matter how ordinary common men and women felt about nationality*" (1990, 38). Sin embargo, la participación de pequeños burgueses y operarios continuó siendo marginal hasta la primera guerra mundial. Todavía no se aprovechaban las fiestas para propagar otros mecanismos del nacionalismo, como entonar himnos nacionales o declarar feriados nacionales.

En Brasil, es considerado el primer monumento "nacional" la famosa estatua ecuestre de D. Pedro I, inaugurada en 1862 (antes fue realizada una columna en memoria de la llegada de la emperatriz Teresa Cristina, en 1843, pero hoy se ha olvidado). Durante el Imperio, a Pedro I le siguió (en pie) José Bonifacio, el patriarca de la independencia, en 1872. Otros monumentos nacionales fueron realizados en la capital apenas después de la proclamación de la República. Si intentamos una comparación con algunas capitales europeas (tabla 1), no queda duda de que, por lo menos, sería una exageración hablar de "estatuomanía brasileña" (Enders 2000, 55).[3]

---

[2] Véase la contabilización de monumentos nacionales en tres capitales europeas en Rausch (2006, 699-710).

[3] La división de los periodos es oriunda del contexto europeo, pero también de significado para el

Tabla 1. Monumentos erigidos en capitales de Europa/Brasil (1848-1914)

	1848-1870/1871	1870/1871-1914
París	10	68
Berlín	9	50
Londres	17	44
Río de Janeiro	3	14

Fuentes: Rausch (2006), Fund. Parques e Jardins (http://www.monumentosdorio.com.br).

Aquí sorprenden, es de suponerse, más que los números bajos de Brasil, los números igualmente bajos en Europa, por lo menos hasta 1870/1871. La comparación más interesante, siguiendo la hipótesis de una representación nacionalista vacilante en Brasil, es con las principales capitales de Hispanoamérica (tabla 2).

Tabla 2. Monumentos erigidos en capitales de Latinoamérica (1848-1914)

	1848-1870/1871	1870/1871-1914
Río de Janeiro	3	14
Buenos Aires	4	36
Santiago de Chile	5	9
Lima	5	4
Caracas	0	10
México	5	15

Fuentes: Gutiérrez Viñuales (2004), Fund. Parques e Jardins (http://www.monumentosdorio.com.br).

A primera vista se percibe que, en general, los números tienden a elevarse, sobre todo en el caso de Buenos Aires, capital de un país indefinido hasta 1861, cuando se estableció el gobierno de Bartolomé Mitre. Además, tenemos que considerar en estas cifras el alto costo de las estatuas que se fundían en talleres de Europa, por lo menos hasta 1890. Incluso, hasta el final del periodo considerado fueron proyectados casi únicamente por artistas europeos, con pocas excepciones (Gutiérrez

contexto brasileño, donde en 1870 se finalizó la guerra de la Triple Alianza, en 1871 se promulgó, como primer paso a la abolición de la esclavitud, la Ley del Vientre Libre y en 1873 se fundó el Partido Republicano Paulista.

Viñuales 2004, 132 y ss.).[4] Lo que por estos números no se ve es que los primeros monumentos (muchos de ellos erigidos muy tempranamente, ya en la época de las guerras de la independencia) fueron columnas, obeliscos y pirámides y no los tradicionales monumentos personalizados, al contrario de la preferencia en Europa. Muchas veces fueron rematados con figuras que representaban la libertad, águilas y cóndores. Entre los primeros ejemplos están la bien conocida Pirámide de Mayo, de 1811, en Buenos Aires, y la Libertad Americana, de 1836, en Santiago de Chile, una pila, en homenaje a la libertad americana (figura 1): la figura de pie personifica la libertad, una mujer vestida al modo clásico, como una diosa de la guerra, Atenea o Minerva, con la mano derecha levanta un mazo para romper las cadenas en los pies de la india americana. El medallón de frente es un homenaje a Bolívar (cuando todavía estaba vivo, en la fase de planeamiento en 1827). Los otros tres medallones muestran episodios de la guerra por la independencia: la partida de la escuadra al Perú, la entrada del ejército a Lima y la batalla de Ayacucho. Se trata de un nuevo modelo de presentación muy temprano en las repúblicas jóvenes, fenómeno parecido a la introducción de banderas e himnos en los discursos nacionales latinoamericanos.[5] La representación abstracta y alegórica obviamente tiene muchas ventajas. Permite la omisión de los agentes de cierta forma no deseados: una representación del Ejército de los Andes, por ejemplo, a través de un grupo de soldados, llevaría a la cuestión, hasta ahora incómoda para la narración nacional, de los numerosos reclutas negros (Blanchard 2008, 86 y ss.). La alegoría por la mitología griega es retóricamente más inclusiva. Por eso las estrategias de omisión y transposición son fundamentales para el lenguaje de los monumentos nacionales.

Comparado con Brasil, el número de monumentos es parecido entre las capitales, pero más bajo cuando se consideran la población, la extensión y el poder político y económico brasileños como hegemónicos dentro de la región latinoamericana de la época. Evidentemente, los cálculos solo permiten una impresión, pero resulta bastante claro que el número es tendencialmente más bajo. Que en Brasil

---

4 Lo que explica algunos errores iconográficos terribles, por ejemplo, el Atahualpa de Lima, representado como piel roja norteamericano. Hubo sí artistas latinoamericanos competentes, si pensamos en la rica producción de la escultura religiosa barroca en Latinoamérica; pero en el siglo XIX su producción artística entró en descenso. La introducción de la estatuaria conmemorativa, de los nuevos jefes militares o civiles de las repúblicas o de monumentos alegóricos, fue acompañada con un reemplazazo de artistas locales por importados.

5 En un ramo de los estudios sobre la nación, que parte de la hipótesis de la existencia de *creole pioneers* (Anderson 1991), se examina justamente este fenómeno.

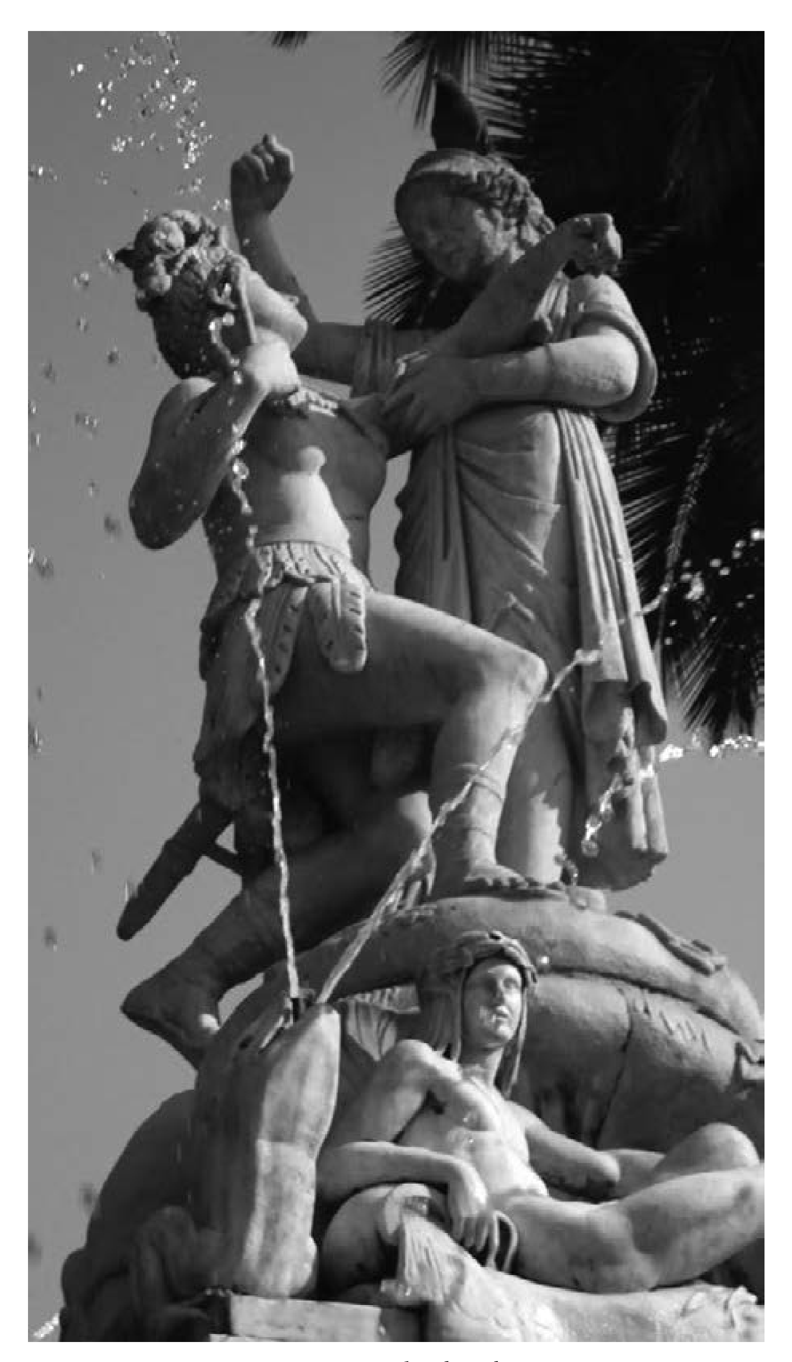


Figura 1. ***Monumento a la Libertad Americana***

Fuente: fotografía de Andrés Ormaechea.

la pedagogía cívica por intermedio del ejemplo dado en estatuas se estableció más tarde, lo podemos percibir también por las constantes reclamaciones por parte de personas públicas que bien percibieron el poder del símbolo en las repúblicas vecinas, por ejemplo, el historiador Joaquim Norberto de Sousa Silva, que escribe con optimismo en 1862: "*O Brasil terá em breve estátuas de seus imperadores, a coluna gigantesca de sua independencia, a cruz colossal do seu descobrimento*" (Enders 2000, 55). Pero Brasil, en realidad, solo obtuvo una estatua para D. Pedro I, y, como se mostrará en breve, fue un consenso difícil. En los últimos años del Imperio hubo más proyectos, republicanos o positivistas, pero solamente fueron realizados en la República (tabla 3).

Tabla 3. Lista de monumentos erigidos en Río de Janeiro (1843-1965)

1843	Obelisco (Llegada D. Teresa Cristina)	1926	Guerra Uruguay (Batalla Passo del Rosário)
1862	D. Pedro I	1927	Francisco de Assis
1872	José Bonifácio (político)	1929	Machado de Assis (escritor)
1890	João Caetano (artista)	1931	Monumento de Amistad con Estados Unidos
1894	Gen. Osório	1931	Pinheiro Machado (político)
1897	José de Alencar (escritor)	1937	Pres. Deodoro Fonseca
1899	Mariscal Duque de Caxias	1937	Gob. João Pessoa
1900	Pedro Álvares Cabral	1937	Alm. Marquês de Tamandaré
1902	Vizc. Rio Branco (diplomata)	1938	Represión a la intentona comunista
1905	Abg. Teixeira de Freitas	1938	Guerra Paraguay (Batalla Laguna y Dourados)
1906	Obelisco (Inauguración Av. Central)	1938	D. Pedro II
1908	Ing. Cristiano Ottoni	1938	Eng. Manuel Buarque de Macedo
1909	Alm. Barroso	1941	Vizc. Varnhagen (historiador)
1910	Pres. Floriano Peixoto	1942	Santos Dumont (aviador)
1910	Vizc. de Mauá (empresario)	1943	Renacimiento construcción naval bras.
1913	Alc. Francisco Pereira Passos	1944	Miguel Couto (médico)
1918	Oswaldo Cruz (médico)	1946	Alm. Saldanha Gama
1922	Cuauhtémoc	1950	Oswaldo Diniz Magalhães (prof.)
1923	Aviadores	1959	Carlos Gomes (artista)
1923	Eça de Queiroz (escritor)	1960	Abolicionistas

Continúa

1925	Benjamin Constant (prof.)	1960	Muertos de la Segunda Guerra Mundial
1925	Cristo Redentor	1961	Pres. Juscelino Kubitschek
1925	Louis Pasteur	1965	D. João VI
1926	Tiradentes	1965	San Sebastián (patrón de R. Janeiro)
1926	Barón de Taunay (artista)		

Fuente: Fund. Parques e Jardins (http://www.monumentosdorio.com.br).

La lista revela algunos incrementos en la coyuntura del desarrollo al monumento nacional, por ejemplo, en torno al cuarto centenario del descubrimiento, en los años que siguen al centenario de la independencia y, ya más tarde, en el auge del Estado Novo. La coyuntura gana en significación si se discriminan los números por áreas temáticas, lo que hace posible verificar ciertas preferencias en relación con los contextos históricos (tabla 4).

Tabla 4. Tipología de los monumentos erigidos en Río de Janeiro (1843-1965)

								♣				
								✞				
								✞	🕑			
								☠	☠			
								✎	☠			
						♣		✎	☼			
						☼		✎	⚐	🕑		✞
					✎	☼	☼	☼	♛	✎		☠
					✎	⚐	☼	☼	§	☼		💣
					⚐	§	☼	💣	§	☼	✎	♛
🕑		♛	§		⚐	§	§	§	§	⚐	☼	§
1840-1849	1850-1859	1860-1869	1870-1879	1880-1889	1890-1899	1900-1909	1910-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949	1950-1959	1960-1965

Leyenda:					
'El orden' ♛ monarca § estadista ⚐ militar 💣 'enemigo', 'mártir'	'El progreso' ☼ técnico, 'civilizador'	'Arte/Ciencia' ✎ artista, científico	'Momentos' 🕑 político-económico ☠ bélico	'Gracia divina' ✞ santo	'Ancestrales' ♣ autóctono, 'descubridor'

Fuente: Fund. Parques e Jardins (http://www.monumentosdorio.com.br).

Del corpus aquí presentado, analizaré, enseguida, tres ejemplos a través de su contexto discursivo: los monumentos a D. Pedro I, Floriano Peixoto y Pedro Álvares Cabral. El primer monumento analizado es la estatua ecuestre de Pedro I, creada por el francés Louis Rochet e inaugurada en 1862 en una plaza central que, en la época, se llamaba Plaza de la Constitución (figura 2).



Figura 2. ***Estátua equestre de dom Pedro I***

Fuente: fotografía de Sven Schuster.

Es la primera estatua y tal vez la más polémica. Debido al gran número de estudios sobre el caso, donde destacan el de José Murilo de Carvalho (1990) y el de Stanislav Herstal (1972) —un meticuloso estudio iconográfico—, es bastante fácil comprender el contexto discursivo. La idea inicial, propuesta repetidas veces desde 1824, era la de representar a Pedro I en el momento del grito del Ipiranga, según la

narración oficial, emitido el 7 de septiembre de 1822, junto a los ciudadanos que contribuirían a alcanzar la independencia (Enders 2000, 56 y ss.). Se podría decir, resumidamente, que quisieron hacer de Pedro I un Bolívar brasileño. Pero en el modelo escogido, la contribución cívica es sustituida por figuras indígenas y animales que representan los ríos Amazonas, Paraná, San Francisco y Madeira. O sea: es la conmemoración del rey y de la naturaleza brasileña, incluida en esta al indio.

La crítica principal vino por parte de los liberales, encabezados por el minero Teófilo Otoni, pues la estatua de Pedro I es erigida justamente en el puesto donde fue ahorcado y descuartizado el inconfidente Tiradentes, en 1793, por mando de la abuela de Pedro, María I (Carvalho 1990, 60 y ss.). Son dos discursos de independencia que entran en choque y que revelan emblemáticamente un dilema: por una parte, el separatismo regional y con tendencia republicana de los inconfidentes, dirigido contra la administración colonial de la corona, y, por otra, el separatismo centralista monárquico-brasileño en consentimiento con la casa real en Portugal, dirigido estratégicamente contra los separatismos republicanos y las cortes de ambos lados del océano. El primero es un discurso apenas existente en la oralidad y en algunas obras literarias (poesías), pero ignorado por el discurso pedagógico. El segundo es un discurso cauteloso, sin hacer de la independencia un elemento central, debido a las delicadas circunstancias históricas (el tratado de paz y amistad con Portugal, el coronamiento de un emperador, la feroz represión contra las cortes republicanas en Brasil con la ayuda de mercenarios), entonces bastante diferentes del modelo de independencia de las repúblicas vecinas. Hay que mencionar que algunos, menos politizados, criticaron también la pose del caballo, que parece que anda a paso de camello, levantando las dos patas izquierdas a la vez. En el día de la inauguración —con orquestra, tedeum, arco de triunfo, fuegos artificiales— circularon folletos ridiculizando la solemnidad: "*Nos dias da cobardia / Festeja-se a tirania / Fazem-se estátuas aos reis*". Y terminan elogiando a Tiradentes: "*Foi ele o mártir primeiro / Que pela pátria morreu*" (Carvalho 1990, 61). Pero la conclusión más interesante del folleto es que Tiradentes no precisaba de una estatua, porque todos recuerdan su imagen, de pie sobre la horca, con su aureola de libertad y fe (una imagen de Cristo construida por toda una tradición de pinturas), sin necesitar de una presentación en monumento. Las protestas también fueron vehiculadas en la prensa: Machado de Assis critica en el *Diario do Rio de Janeiro* (1 de abril de 1862):

> *Já é de mau agouro, se à ereção de um monumento que se diz derivar dos desejos unânimes do país precedeu uma discussão renhida, acompanhada de adesões e*

> *aplausos. O historiador futuro que quiser tirar dos debates da imprensa os elementos do seu estudo da história do império, há de vacilar sobre a expressão da memória que hoje domina a praça do Rocio*. (Machado de Assis 2008, 197)

De estos problemas de parto, la estatua, llamada "mentira de bronce" (D'Alessandro 2003, 325), nunca se recuperó. Se transformó más bien en referencia para las críticas al gobierno, como en las caricaturas de Angelo Agostini. Los republicanos intentaron varias veces cubrir el monumento en feriados nacionales y lucharon por una estatua de Tiradentes para hacer frente al emperador. Ella se realizó apenas en 1926, pero prudentemente distante un kilómetro, frente al nuevo Palacio Tiradentes, entonces sede del Congreso Nacional. Sin embargo, ya en 1890, con la proclamación de la república, la Plaza dominada por la estatua de D. Pedro I cambió su nombre a Plaza Tiradentes. Es un ejemplo paradigmático para la famosa política brasileña de la conciliación que, también, en el nuevo sistema republicano logró mantener paralelamente los principales símbolos monárquicos.

El segundo monumento es un homenaje a Floriano Peixoto, militar, primero vicepresidente y luego presidente de la República (o dictador, pues se rehusó a entregar el gobierno a los civiles), fallecido en 1895. El brasileño Eduardo de Sá —para el concurso el artista tenía que ser brasileño— proyectó el monumento en 1901 y fue realizado en 1910 en la plaza Cinelândia. La idea surgió como homenaje al militar, en ocasión de los cinco años de su muerte, y fue defendida por el club militar que ya practicaba romerías a la tumba del mariscal (Leal 2004: 5). Es un monumento complejo, con la presencia de un total de 25 personas, que lo deja con aspecto sobrecargado (figura 3). Por eso el pueblo inventó que Floriano, desde lo alto, estaría gritando, con la espada en la mano: "*Aqui não sobe mais ninguem!*". La frase caló y fue reproducida con bastante ironía por los periódicos:

> *Tantos, porém, são os vultos patrióticos enchendo saliências e vãos da solene escultura, que achou o povo de explicar a atitude marcial do Marechal de Ferro, com a sua espada na mão, como a de um homem apavorado com a pletora de tantos companheiros a cerca-lo que, do alto do pedestal em que se encontra, diz, para baixo, entre apreensivo e furioso: Aqui não sobe mais ninguém*! (*Gazeta de Noticias*, Río de Janeiro, 22 de abril de 1910, citado en Leal 2004, 10)



Figura 3. ***Floriano Peixoto***

Fuente: fotografía de Daniela Verztman.

En el alto de la columna vemos a Floriano que defiende la bandera desplegada, esa con bajorrelieves de Tiradentes, José Bonifácio y un busto de Benjamin Constant. Una alegoría femenina, flotando encima del mariscal, bendice el pasado y apunta al futuro de la patria. La alegoría no contiene elementos republicanos. Hay niños, como futuro de la nación, jugando detrás de la bandera que, lamentablemente, desde esta perspectiva parece más a un saco (figura 4). En la base hay cuatro nichos con cuatro grupos que representan las tres razas formadoras del Brasil y la re-

ligión católica. La representación se hace a través de referencias a poemas considerados "nacionales": *O Caramuru* de Santa Rita Durão (referencia a la raza "blanca"), *A cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves (raza "negra"), *Y-Juca Pirama*, el canto VI del poema *Os timbiras* de Goncalves Dias (raza "amarela") y finalmente el canto II del poema *Anchieta* de Fagundes Varella (la religión). En el nicho principal es expuesto un altar cívico, dominado por una mujer que simboliza la fusión de razas, que ofrece una flor como símbolo de la fraternidad humana.



Figura 4. ***Floriano Peixoto***

Fuente: fotografía de Daniela Verztman.



Figura 5. ***Pedro Álvares Cabral***

Fuente: fotografía de Sven Schuster.

En este monumento podemos ver el fracaso de los florianistas y de los militares-jacobinos frente a los positivistas, o mejor, frente a la iglesia positivista brasileña, cuyo director fue Teixeira Mendes. Los positivistas no fueron activos en la comisión, pero tuvieron influencia discreta en el artista (Leal 2004, 7). Cualquier referencia biográfica a las proezas militares de Floriano es suprimida, así como son disminuidos los elementos bélicos representados (el cañón y la espada). El monumento es puramente alegórico y dominado por los símbolos oriundos de la ortodoxia positivista, con su doctrina de que el arte debería provocar sentimientos armónicos, exaltar el lado altruista y afectivo del ser humano, promover el culto cívico de la familia, patria y humanidad, pero no instigar la revolución o el espíritu militarista. Predominan los trazos de Clotilde de Vaux (la mujer de Auguste Comte y el ídolo de los positivistas ortodoxos), que no representan de forma alguna la república, pero sí la "matria", según la doctrina positivista imaginada como madre virgen y (por partenogénesis) rodeada de niños. En lugar de armas hay flores, en lugar de motes nacionalistas hay poesías. A Floriano prácticamente no se le aprecia, por la sombra de la bandera que (esa sí) expone el mote positivista "*Ordem e progresso*", y hay que añadir que el militar odiaba tanto la bandera como el mote (Carvalho 1990, 48). Para completar la subversión, la estatua de Floriano Peixoto mira al sur, lo que provoca el curioso pero lógico efecto que la bandera lo deja casi todo el año poco visible por la sombra —no se sabe si el posicionamiento fue por accidente o intencional—.

El tercer monumento, Cabral, esculpido por Rodolfo Bernardelli e inaugurado en 1900 en el Largo da Glória, representa al "descubridor" de Brasil, Pedro Álvares Cabral (figura 5). Fue proyectado en el contexto del Cuarto Centenario del descubrimiento por la asociación de los festejos. Muestra a Álvares Cabral acompañado por su escribano Pêro Vaz de Caminha y por el Fray Henrique. Simboliza, entonces, los tres agentes civilizadores: las armas, las letras y la cruz. El planeamiento y la recepción de ese monumento, en homenaje a los antepasados, no provocó en su época muchas polémicas (algo que cambió en el 2000).

Todos parecían estar contentos: los republicanos, los monarquistas y los positivistas y el embajador portugués. Lo interesante, empero, es la ceremonia de inauguración. Gonzaga Duque, cronista, crítico de arte y autor del libro didáctico *Revoluções brasileiras* de 1897, escribe en su diario sobre la cena presenciada por él:

> *Chegamos no momento que os cordões do véu que cobre o monumento são entregues ao Presidente da República e ao Embaixador Português. [...] As duas autorida-*

> *des puxam os cordões e... nada! sacodem-nos com mais força... Nada! Outra vez sacodem-nos com mais força... Nada! Há um burburinho na multidão. As duas autoridades cruzam os olhares desconfiadamente e esperam que o barão arranje as coisas de modo a não fazerem figuras de ... estica cordas! Mas o barão por sua vez não sabe como se arranjar, o Dr. Frontin anda a cochichar por aqui e por ali, também atrapalhado. Até que enfim surgem dois populares, um branco e um preto, que caminham pelo pedestal. Mas o negro é mais ágil, grimpa-se com facilidade, alcança o ombro de frei Henrique. E aí pára, ou por falta de fôlego ou por temor de ir acima. A multidão bate as palmas, excitando-o com humor e ele já vai pelo Pedr'Álvares. Agarra-se à bandeira do descobridor, aproxima-se do ápice da bandeira, mete mãos ao laço corrediço que acabava de pregar tão grande peça às autoridades, puxa-o, repuxa-o, dá-lhe safanões e... Bravô! Hurrah! gritam todos numa trovoada de aplausos — o véu desaba, ao som dos hinos, estalar de foguetes, guinchos de lanchas, repiques de sinos e salvas de artilharia. Uma inferneira*! (Lins 2000, 108)

Comparada con la versión oficial en el *Livro do centenário*, que documentó todos los festejos, se perciben algunas correcciones significativas:

> *Foi nesta aflitiva conjuntura que da multidão surgiu um homem. Com espanto de todos ele subiu ao plano em que os representantes dos povos português e brasileiro se colocaram. [...] A atitude do homem era resoluta. Ofereceu-se para subir e, logo que sua proposta foi aceita, começou a galgar o monumento. [...] Chama-se o homem, a quem se deveu a feliz e pronta solução deste incidente, Martim Francisco de Paula; foi praça do 7º batalhão de infantaria e é natural do Ceará. A Associação do Centenário gratificou-o logo com 100$, dando 20$ a outro homem do povo que o auxiliara*. (Lins 2000, 109)

La escena, que se quedó en el imaginario popular, contiene aspectos culturales de negritud que salvan a las autoridades, visiblemente incompetentes, de un apuro. En plena época de la ideología del "blanqueamiento" de la población brasileña, significaba una muestra de apoyo que las autoridades habrían preferido no necesitar. El acto es simbólico, pues hace al "*recalcado invadir a cena*" (Lins 2000, 6). Por eso los acontecimientos tuvieron que ser neutralizados y sutilmente transformados: ahora privilegian el papel del ayudante secundario, "blanqueando" al héroe y omitiendo al personaje popular más ágil, que es, sin embargo, negro. Lo hacen pedir permiso

obedientemente a las autoridades (que en verdad no estaban en condiciones de actuar) y además destacan su pasaje por el ejército, lo que lo asocia directamente a la nación, dejando su acto casi como una obligación de servicio (y no un acto cívico).

Podemos resumir los tres ejemplos de la siguiente forma: en el caso de la estatua de Pedro I, la reacción, inesperadamente rígida, contra la narrativa monárquica por parte del poder tuvo como efecto que no se habrían de intentar otras representaciones monárquicas durante casi tres décadas. Se mostró que existen discursos disonantes, críticos contra la interpretación oficial de la independencia, que se alimentan por la figura simbólica, popular y mítica de Tiradentes. Incluso en la República, el episodio continuó siendo problemático y solamente fue controlado a través de la militarización, desviando la mirada hacia la guarda de corps de Pedro I. El feriado del 7 de septiembre, hasta hoy, es dominado por desfiles militares. En el caso del monumento a Floriano Peixoto, se percibe una cautelosa conciliación entre los grupos hegemónicos por parte del artista, pero que fracasó, pues no dejó a ninguno contento. El monumento, con su combinación de discursos incompatibles, fue discutido controversialmente (¿un monumento a la religión de la humanidad? Y ¿por qué homenajear a Floriano, el "héroe errado"?). Terminó siendo un monumento a la *religião da humanidade*, lo que los florianistas no percibieron a tiempo, lo cual ayudó a los positivistas a engullirse la rana floriana. En el tercer caso, el monumento en homenaje a Álvares Cabral fue exitoso, pero la puesta en escena fracasada y la tentativa de concertar lo ocurrido en el discurso oficial reveló la vulnerabilidad del discurso oficial del blanqueamiento en el cual fácilmente pueden ser detectados los mecanismos de represión de la realidad social. Los tres ejemplos muestran también que la inauguración de monumentos nacionales no era necesariamente un evento que inspirara el sentimiento nacionalista y así contribuyó a forjar los lazos eternos de la patria —podría ser también, como en los casos estudiados, un momento para poner al descubierto la fragilidad de tal sentimiento, la desavenencia de los ciudadanos y, en el peor de los casos, podría ser un momento, largamente memorizado, en el cual se hizo de la figuración nacional un desfiguro—.

Bibliografía

Achugar, Hugo. 1998. "Parnasos fundacionales, letra, nación y estado en el siglo XIX". En *La fundación por la palabra: Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*, editado por Hugo Achugar, 39-77. Montevideo: Universidad de la República.

Agulhon, Maurice. 1988 [1978]. "La statuomanie et l'histoire". En *Histoire vagabonde*, 137-185. Vol. 1. París: Gallimard.

Anderson, Benedict. 1991 [1983]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso.

Blanchard, Peter. 2008. *Under the Flags of Freedom: Slave Soldiers and the Wars of Independence in Spanish South America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Carvalho, José Murilo de. 1990. *A formação das almas: o imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

D'Alessandro, Sonia. 2003. "Tiradentes: del inconfidente al héroe". En *Derechos de memoria: actas, actos, voces, héroes y fechas: nación e independencia en América Latina,* editado por Hugo Achugar, 267-340. Montevideo: Universidad de la República.

Enders, Armelle. 2000. "'O Plutarco brasileiro': a produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado". *Estudos Brasileiros* 25: 41-62.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. 2004. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.

Herstal, Stanislaw. 1972. *Dom Pedro: estudo iconográfico*. 3 vols. São Paulo & Lisboa: MEC/Casa da Moeda.

Hobsbawm, Eric. 1990. *Nation and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Leal, Elizabete. 2004. "Idéias em bronze: a construção do monumento a Floriano Peixoto". *Anais do XVII Encontro Regional de História: O lugar da História* (CD rom). Campinas: ANPUH/SP-UNICAMP.

Lins, Vera. 2000. "Imagens que pensam os trópicos". *Revista Locus* (UFJF/MG): 101-113.

Machado de Assis, Joaquim Maria. 2008. *Comentários da semana,* editado por Lúcia Granja y Jefferson Cano. Campinas: Unicamp.

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. 2003. "Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço provisório, propostas cautelares". *Revista Brasileira de História* 23, n.º 45: 11-36.

Nipperdey, Thomas. 1976 [1968]. "Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert". En *Gesellschaft, Kultur, Theorie: gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, 133-173. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Ozouf, Mona. 1984. "Le Panthéon, l'École Normale des morts". En *Les lieux de mémoire*, editado por Pierre Nora, 139-166. Vol. 1 (La République). Paris: Gallimard.

Paladino, Clara. 2003. "Fiesta y contrapunto: miradas en las celebraciones de la independencia en América". En *Derechos de memoria. Actas, actos, voces, héroes y*

fechas: nación e independencia en América Latina, editado por Hugo Achugar, 123-188. Montevideo: Universidad de la República.
Rausch, Helke. 2006. *Kultfigur und Nation: Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848-1914*. München: R. Oldenbourg.
Tacke, Charlotte. 1995. *Denkmal im sozialen Raum: nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Wink, Georg. 2009. *Die Idee von Brasilien: Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung der Erzählung Brasiliens als vorgestellte Gemeinschaft im Kontrast zu Hispanoamerika*. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Las tarjetas de visita: racialidad y disciplinamiento de ciudadanías blanqueadas en la pardocracia venezolana postindependentista

Beatriz González Stephan
Rice University

Si la fotografía constituye, como lo proponía Walter Benjamin, una suerte de inconsciente óptico, no es solamente porque tiene cierta capacidad para descomponer el movimiento o para capturar alguna situación imprevista, como si ofreciera de vez en cuando algún lapsus, algún fallido visual... Precisamente, ese detalle inesperado se infiltra en el cuadro, en una perspectiva levemente corrida, en un campo visual que ha extendido inexplicablemente sus límites, donde es posible advertir las fisuras de la razón nacional.
Paola Cortés-Rocca (2011, 15)

Gracias a la marca de algo *la foto deja de ser cualquiera. Ese algo me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un* sartori*, el paso de un vacío (importa poco que el referente sea irrisorio)... La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno.*
Roland Barthes (1990, 96 y 100)

Las tecnologías y los dispositivos asociados a la visión, a la visualización y a la visibilización no constituyen un espacio desligado de la red de narrativas que configuran el campo autorizado para la construcción de subjetividades. Toda la cuestión de la mirada, como el surgimiento de soportes materiales ligados a la visión, deben ser considerados históricamente, es decir, una particular episteme que posibilita deter-

minadas maneras de ver ligadas a específicas prácticas sociales y discursivas y, consecuentemente, una determinada matriz que organiza cierto tipo de relaciones entre el observador y lo observado, entre lo visible y lo que no es posible representar. La percepción, por tanto, debe ser atendida como consecuencia de la transformación de prácticas discursivas y no discursivas que reflejan el cambio de las estructuras, de las convenciones, y un campo de posibilidades en el cual el observador va a operar.

Así, la invención de la fotografía fue un momento crucial en el desarrollo de las estructuras de la visión, tanto constitutiva como constituyente del paradigma ocular moderno; ha sido el resultado de una larga serie de experimentos tecnológicos, pero también ha sido posible su invención porque materializa determinadas relaciones entre sujetos y objetos. Ya va siendo lugar común considerar que la modernidad ha privilegiado un régimen epistémico ocularocéntrico, que reduce cada presencia a imagen y a su representación. Un presupuesto de orden social da cuenta de que vivimos dentro de una "cultura fotográfica" y esto nos hace sabernos mirados (soy mirado por la fotografía, decía Lacan), lo cual influye tanto en la pose como en el fotógrafo como supuesto narrador (Silva 1998). Por consiguiente posibilita no solo la aparición de dispositivos ópticos, sino de figuras discursivas organizadas entre relaciones de observador y observado, entre lo visible y lo no visible (Lalvani 1996). De este modo, la fotografía no es solo producto de este paradigma, sino productora de subjetividades que organiza relaciones específicas entre el saber, el poder y los lenguajes del cuerpo: configura horizontes de lo "real" dentro de perspectivas analógicas que hacen hincapié en la relación ontológica entre la representación y el referente externo, ideales para autentificar una autoridad epistémica, sobre todo dentro de los paradigmas de la cultura burguesa del siglo XIX.

También habría que entender los varios sentidos del hecho fotográfico en determinado contexto social, lo que implica colocarlo en una encrucijada de complejas interacciones discursivas con prácticas verbales y no verbales, porque la imagen misma es ya, de por sí, un texto inscrito en lo que se ha llamado "discurso fotográfico", y como cualquier otro discurso es un sitio de intrincadas contiendas intertextuales. Es necesario aclarar, como explican Víctor Burguin y W. J. T. Mitchell, que cada fotografía significa, sobre la base de una pluralidad de códigos y su relación privilegiada con el lenguaje, que una imagen fotográfica funcione como una forma de texto. Del mismo modo, la relación entre fotografía y lenguaje, así como entre imagen y discurso verbal, hay que entenderla simultánea y dialécticamente, es decir, en un espacio donde ninguna de las dos tiene ni privilegio ni un lugar subordinado (Burguin 1982; Mitchell 1994 y 2005). Es lo que Mitchell ha

acuñado en términos de *giro pictórico* de nuestra época, como el redescubrimiento poslingüístico y postsemiótico de la pintura en términos de un complejo entramado entre visualidad, aparatos, instituciones, discursos, cuerpos y figuración (1994, 16).

Cualquier fotografía es una estructura significativamente selectiva y, por tanto, una estructura incompleta, porque al operar sobre un contexto determinado jerarquiza aquellos aspectos que se necesitan hacer visibles, al tiempo de invisibilizar y ocultar otras zonas. Es un dispositivo que permite ver y hablar desde un heterogéneo ensamblaje de discursos e instituciones, que en su conjunto arman las "curvas de visibilidad y las curvas de enunciación". Al pasar como "documento testimonial", encubre sus propias retóricas tendenciosas, ofreciendo un aura de neutralidad y transparencia de lo representado, oscureciendo a la vez sus propios mecanismos connotativos. Ahí radica su extraordinario poder de convencimiento como máquina productora de ficciones de "verdad" (Lalvani 1996).

Por consiguiente, tanto el hecho fotográfico como la literatura preocupada por regular el disciplinamiento de los cuerpos de las nuevas repúblicas latinoamericanas pertenecen a una matriz de discursos y prácticas que las hacen epistémica e históricamente posibles. Pensar lo fotográfico exactamente no responde a atender a un corpus de imágenes aisladas; necesita reconstruir un complejo tramado de discursos en el que se insertan y preguntarse con qué otras prácticas se relacionan. Del mismo modo, la aparición de una técnica específica de visualización interconecta con otros dispositivos de representación. Además, relaciones coyunturales posibilitan ciertos formatos de la fotografía (para el caso de nuestro interés, el retrato en las *carte-de-visite* o *tarjetas de visita* o *retratos tarjetas*), en estrecha relación con el éxito de las narrativas de control y disciplinamiento (puntualmente, los manuales de urbanidad) a mediados del siglo XIX, en un momento clave de configuración de las nuevas capas medias urbanas en ascenso, aluvionales después de las largas guerras de independencia, y sin duda ansiosas por legitimar y autentificar sus identidades mediante el consumo de una serie de productos novedosos, que bien podían ir desde la adquisición de mercancías suntuarias, nuevos saberes laicos, modales refinados, cultivo de idiomas, destrezas musicales, hasta hacerse su propio retrato fotográfico para distribuirlo entre familiares y amigos a manera de autopromoción.

No es mi objetivo hacer aquí una historia de la fotografía en Venezuela (tarea abordada y aún no agotada por otros investigadores),[1] ni detenerme prolijamente

---

1 A la fecha existen algunos libros bastante informativos sobre los inicios de la fotografía en Venezuela, útiles en cuanto a información documental: *Orígenes de la fotografía en Venezuela* (1978); *Significación*

en el conocido *Manual de urbanidad y buenas maneras* del venezolano Manuel Antonio Carreño —al que dediqué algunos ensayos: González-Stephan (1994, 1995a y 1995b)—. Me interesa explorar el campo de representaciones identitarias autorizadas que ponen en circulación un determinado cuerpo y rostro como sujeto ideal de nación moderna, en las no menos difíciles y turbulentas décadas de configuración de la república después de las guerras, hasta su estabilización con el guzmanato (alrededor de 1890), y cómo funcionó la apropiación de ciertas tecnologías de la modernidad noratlántica, en una sociedad poscolonial atravesada por conflictos raciales, tensionada por una heterofobia semántica como legado de una sociedad basada en divisiones de castas, con el peso no muy lejano de la Real Pragmática, que congestionaba la atmósfera social con acuñamientos como *gente de calidad, limpios de toda mala raza, limpieza de sangre, calidad de blanco, mezclas infectas* y *pardos beneméritos*. Es decir, cómo operan tanto el retrato fotográfico y el manual en su rol de dispositivos de control, disciplinamiento y tecnologías de individuación en el contexto de una sociedad cuyas diferencias y distancias sociorraciales del *anciene regime* han sido totalmente desdibujadas para devenir en una sociedad "café con leche" (Wright 1990), atravesada por ansiedades de distinción, sin nítidas demarcaciones étnico-clasistas. En otras palabras, me interesa observar los potenciales funcionamientos y significaciones de una tecnología productora de representaciones visuales en un sociedad mayoritariamente de color (digamos para generalizar parda o no del todo blanca) con aspiraciones a modernizarse o, al menos, de producir cuerpos modernos y distanciarse de los estilos tradicionales y rurales.[2]

***

histórica de la fotografía (1981) de Josune Dorronsoro; *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea* (1990) y *El retrato en la fotografía venezolana* (1993) de María Teresa Boulton; *Historia documentada de la fotografía en Venezuela* (1995) de Manuel Barroso Alfaro; *La fotografía en "El Cojo Ilustrado"* (2005) de Gabriel González; *El retrato en la colección* (2008) de Vasco Szinetar. Sin embargo, resta una gigantesca agenda que atender que supere la mera colección de datos y de materiales. En este aspecto otras regiones del continente han hecho sustanciosos avances.

2 Debo a José Antonio Navarrete la conexión perspicaz entre el consumo de la fotografía (en sus formatos del daguerrotipo, talbotipo, faltbotipo, ambrotipo y tarjetas de visita) y los manuales de conducta como dos discursos que se complementan y apoyan mutuamente en sus funciones disciplinantes y modelatorias de nuevas conductas y cuerpos urbanos para las naciones, al menos como utopía para las élites y las clases medias en ascenso. Ambos son dispositivos que trabajan sobre el control de la mirada. Véase al respecto "Las buenas maneras: fotografía y sujeto burgués en América Latina durante el siglo XIX" (2009).

Sírvannos rápidamente algunos hitos informativos de interés para apreciar la interconexión entre un determinado momento del desarrollo de la fotografía y ciertas narrativas normatizadoras como tecnologías al servicio, tanto de una producción masiva de bienes como de su consumo democratizado. Un poco de historia conocida:

Cuando el francés Adolphe Disdéri, en 1854, patentó un tipo de fotografía en papel (a diferencia del daguerrotipo, el calotipo o el ambrotipo, mucho más costosos en su producción), donde de una sola toma se podían sacar doce copias en un formato de nueve por seis centímetros, el costo bajó notablemente, amén de que la gente podía disponer de su propio retrato en 48 horas y un tiempo de exposición menos tortuoso que con el daguerrotipo: la *carte-de-visite* democratizó la nueva tecnología entre las capas medias urbanas tanto en Europa como en las diversas regiones de América Latina, que habían ido ganando bienestar material y se habían convertido en atentos consumidores de los productos que traían los tiempos modernos. También una nueva conciencia de su creciente poder en las ciudades ameritaba su deseo de autentificación de sus subjetividades como individuos. Nada mejor entonces que retratarse como un modo de autoafirmación y proyectar su personalidad dentro de las redes sociales que iban configurando la nueva vida urbana (figuras 1 y 2).[3]

Este tipo de fotografía masificó el género del retrato de la antigua tradición cortesana de la pintura al óleo de la alta cultura. Eran los monarcas, la nobleza, los príncipes y los altos ministros de la Iglesia los sujetos del retrato; pero con el siglo de las revoluciones (y la francesa fue solo una de ellas, sin descartar otras de orden social, las anticolonialistas y las antiesclavistas), nuevos actores sociales entraron en el escenario político y trajeron consigo una nueva prosperidad económica. Fueron estas clases medias (reconocidas como burguesías), generalmente localizadas en las ciudades, que a la par de incrementar su bienestar material, se encontraron con la necesidad de su validación y reconocimiento social. En palabras de Gisele Freund: "necesidad profunda, de la que el retrato es una manifestación característica, en función directa del esfuerzo de la personalidad para afirmarse y tomar conciencia de sí misma [...] A medida que la necesidad de representación de sí mismo crecía, creaba nuevas formas y nuevas técnicas para satisfacerlas" (1946, 16).

---

[3] Hemos trabajado con los archivos fotográficos de la Biblioteca Nacional de Venezuela y de la Fundación Boulton de Caracas. A estas dos instituciones pertenecen la mayor parte de las fotografías aquí seleccionadas, y, por tanto, quiero agradecerles su cortesía por autorizar su reproducción. En caso contrario, se indicará la fuente correspondiente. Como se trata de "tarjetas de presentación", hubo muchas copias de cada foto, y por ello pueden hallarse en varias colecciones. La gran mayoría de ellas no tiene identificación, ni fecha exacta.




Figuras 1 y 2. Dama y caballero: fotografías del Salón de Próspero Rey, Caracas, 1875

Nota. Las posturas, las expresiones y los decorados tuvieron una reglamentación estandarizada; por lo tanto, el mismo estilo se repitió internacionalmente. Retratarse era entrar en un espacio distintivo, donde la seriedad del rostro y la rigidez del cuerpo marcaban un distanciamiento de los modos relajados de la plebe. Incluso se recomendaba usar telas oscuras, lana, seda y rasos porque acentuaban los aires de prestigio cosmopolita.

Sin embargo, se trataba de una época de transición, en la cual se superponían vestigios del pasado orden colonial no del todo superado, nuevos tiempos con nuevas ideas que traían otras nuevas alteraciones políticas, con protagonistas sociales distintos de las tradicionales élites patricias, sin abolengos y prestigiadas genealogías familiares, y que por tanto no tenían su propia representación identitaria, es decir, no contaban con su propia tradición figurativa. Por consiguiente, tomaron prestados los modos y los estilos prestigiados de la antigua aristocracia europea como sinónimo de modernidad y "civilización", para distanciarse a su vez del estilo hispánico valorado como retrógrado; pero también de costumbres y usos del antiguo régimen que fueron asociados a una cultura de la "barbarie". La pintura al óleo se dedicó durante esas décadas a elaborar la iconografía épica de la nación, más ocupada en fabricar el rostro de los padres de la patria. Así, el fotógrafo tenía la doble tarea de acomodar a su clientela según la compostura de los nobles, pero ofreciéndoles retratos masificados a precios módicos, de acuerdo con los recursos de esa clase. Sin duda, toda esta contradictoria operación rearticulaba nuevas formas de colonialidad.

En este sentido, las *tarjetas de visita* ofrecieron a las capas medias el espacio ilusorio o espectral para inscribir sus retratos con un estilo aristocrático. "Esta pequeña burguesía —según Freund— no tiene más que un deseo, no tiende más que a un fin: afirmar su existencia por signos exteriores. La tarea esencial de la fotografía es satisfacer esa necesidad de representación" (1946, 75).

La fotografía construyó individualidades teatralizadas, aparentemente únicas; posibilitó la magnificación del sujeto, al tiempo que permitió la reproducción estereotipada de rostros y poses, y consiguió el efecto de una significativa democratización ilusoria. El estudio fotográfico operaba como un verdadero taller de escenificaciones que facilitaba la teatralización de la personalidad, además de producir el simulacro de un individuo con carácter: a la mano había cortinajes, columnas, balaustradas, paisajes en lontananza, jarrones, mobiliarios, esculturas de pacotilla... y un discreto guardarropa para aquellos que no podían adquirir un buen saco de paño o un mantón de seda. Después de todo, la fotografía respondió a lo que Sylvia Molloy (1994) llamó *escopofilia*: la apelación compulsiva a lo exhibible o exhibido, la necesaria conversión del mundo en materia de exhibición, su irrefrenable transformación en espectáculo. Mostrar y mostrarse fueron las gramáticas que movieron las prácticas culturales (figuras 3 y 4).





Figuras 3 y 4. Joven y dama anónimos, alrededor de 1876

Nota. La fotografía fue una máquina que invitaba a *performar* cuerpos y rostros. El individuo se constituía en solo imagen de un otro de sí mismo, una ficción aureática. Pero a la vez estar en la foto era participar de esa modernidad vicaria, parecer ciudadanos de un mundo de pares semejantes, casi europeos, casi blancos. Cuando se trataba del decorado, el detalle grecolatino era muy apreciado.

El retrato en su formato de *tarjeta de visita* fue producto de un determinado momento de configuración de un sector social que no contaba a la fecha con propias imágenes autorreferenciales; por lo tanto, saqueó y repuso de forma trivial y lamida un viejo archivo de códigos visuales aristocratizantes con nuevas tecnologías que promocionaron ágilmente mecanismos de identidad, con la seriedad y rigidez de la estética neoclásica: fue la popularización y banalización hacia abajo del estilo alto de las artes mayores. En particular para estos sectores medios, y más aún para

sectores que apenas estaban saliendo de un doble estatuto de subalternización colonial, inscribirse en el género del retrato —aunque fuera con las poses estandarizadas— era construirse primero un cuerpo (de allí la importancia estratégica del retrato de cuerpo entero) y, luego gradualmente, el rostro, que fue monopolizando la escena de la representación, y que la *tarjeta de visita* supo desarrollar. Así es como el retrato equivalió a la autobiografía social de una clase y compartió con los géneros biográficos el rasgo sustantivo: exhibir una subjetividad y definirse como una "escritura del yo". Irónicamente un "yo" que en su idéntica masificación volvía a desdibujar las especificidades individuales. Ahora bien, el rostro se convirtió en metonimia del cuerpo. En palabras de Paola Cortés-Rocca:

> Con la fotografía, el rostro se vuelve emblema de lo que aparece o de lo que se da a ver [...] Con el retrato, la fotografía se vuelve escena y participante de una oposición que ya no enfrenta apariencias y esencias, sino apariciones o presentificaciones y sentido [...] La fotografía entonces, inaugura un movimiento inverso: ahora se trata de postular, gracias a lo visible, aquello que permanece oculto. (2011, 42 y 43)

Y en este cruce de tradiciones, aunque el aparato mismo (la cámara, la fotografía) eran prácticamente sinónimos del progreso tecnológico, no dejaba de haber en los sujetos retratados una suerte de hibridismo de estilos: por un lado, el consumo de gustos noratlánticos (el saco del joven y los decorados) y, por el otro, ciertos detalles provincianos (las trenzas, los adornos, el lorito), lo que indicaba no solo el abaratamiento de la fotografía, sino su consumo entre sectores cada vez más populares que también deseaban de una u otra forma participar de los bienes de la modernidad, pero que aún estaban fuertemente anclados en tradiciones rurales. Los códigos del retrato, así como entrar en el horizonte ilusorio de este formato, creaban a su vez cuerpos deseables dentro de una ciudadanía disciplinada.

Con el transcurso de las décadas, la relación entre fotografía y preservación de la memoria de familiares y seres queridos se modificó. La *tarjeta de visita*, aparte de coleccionarse para engrosar álbumes, constituyó más bien una obligación social. En definitiva, ya no importaba su tamaño, tampoco los estilos y las poses (las personas podían tener varias, con diferentes atuendos), lo esencial era tener docenas de ellas. Operaban como tarjetas postales con marcas de identidad que servían para los intercambios comunicacionales entre amigos y conocidos. Fue un pasaporte idóneo para tejer y ampliar circuitos de sociabilidad, pero también para medrar (McElroy

1985; Massé Zendejas 1998; Silva 1998). En este sentido, es posible que hayan sido un elemento clave en la configuración de las nuevas sociabilidades del espacio público, que ayudaron a diseminar no solo estilos occidentales, sino un régimen de comportamientos regulados y contenidos apropiados para una sociedad de ahorro y de consumo. En este renglón no es casual que las tarjetas con retratos de generales y militares hayan gozado de la mayor popularidad; en estos casos se hacían miles de copias para distribuir, y aparte del gesto coleccionista, la moda del traje militar se extendió durante toda la centuria: precisamente para estos sectores en ascenso irradiaba autoridad y jerarquía, reafirmaba virilidades fuertes, pero por sobre todo vendía la imagen de una masculinidad blanca euroccidental.[4] A la vez, la foto con este traje permitía una curiosa fantasía: la igualación del hombre insignificante con los generales, y a estos, con los héroes nacionales. Después de todo, eran los tiempos del simulacro y el poder de las apariencias.

***

A la par y en una dinámica simétricamente proporcional al éxito de las *tarjetas de visita* en la capital francesa, del otro lado del Atlántico, el venezolano Manuel Antonio Carreño (Caracas 1812-París 1874) publicaba también en 1854, en forma de libro, su *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos; en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales*, simultáneamente en Caracas y en Nueva York. Hombre de empresa, comerciante, editor, traductor, profesor de piano (fue el padre y maestro de la famosa pianista Teresa Carreño) y director de

---

4 Fue Disdéri quien convirtió la fotografía en definitivamente popular. El daguerrotipo era aún costoso y no completamente accesible para las clases medias. Reemplazó la placa metálica por el negativo en vidrio, inventado hacía tiempo, y pudo hacer un cliché y entregar una docena de copias por un precio cinco veces menor. Pero fue una circunstancia muy especial que lo llevó al éxito: Napoleón III, paseando con su tropa por las avenidas, se detuvo en el taller de Disdéri para hacerse retratar; después de él, todo el ejército... A partir de ese momento cundió el delirio no solo de la moda de las tarjetas, sino también parecerse al emperador. Estas cruzaron el Atlántico e impusieron la moda militar (Freund 1946; McCauley 1985). La adquisición de un uniforme ya venía desde los tiempos de las guerras emancipadoras. La soldadesca era pobrísima, en su mayoría mulatos y esclavos, que terminaban comprando los uniformes de las legiones inglesas. Por tanto, lo que se impuso fue el uniforme estilo inglés, luego sustituido por el estilo napoleónico, y más tarde por el prusiano. Entonces para la población de color vestirse así no solo en esos años, sino también luego en la república era de alguna forma destacarse socialmente y de paso blanquearse (Abreu Xavier 2011).

establecimientos educativos, logró divulgar su *Manual* en España, Cuba y Puerto Rico, con tanto éxito que al año siguiente el texto vio nuevas reimpresiones en Madrid y en Estados Unidos. Sin duda, no solo los manuales estaban de moda entre estos sectores medios que abrevaban de cualquier medio para transformar sus antiguos hábitos provincianos en otros más acordes con su estatus económico, sino que el *Manual* de Carreño, por su estilo más moderno y secular, fue el que alcanzó mayor difusión y acogida internacional.

Su novedad consistió en reconocer el potencial que ofrecía el cuerpo como capital simbólico si se le trabajaba y disciplinaba más que el alma, convirtiéndolo en el centro decisivo del éxito y de la distinción social. En este sentido, Carreño desacralizaba el cuerpo: ya no era asunto ni de Dios ni de las genealogías, tampoco de la "limpieza de sangre" ni de la suerte de las personas; ofrecía una nueva concepción del individuo al comprender la subjetividad anclada en un cuerpo anatomizable (partes que pueden ser trabajadas con la técnica apropiada), factible de ser transformado si se tenía voluntad y método. Tener hábitos, repetir reglas de contención, aseo, limpieza y la moderación exterior de las pasiones dentro de una nueva economía del tiempo es la retórica que alimenta su manual: "Las costumbres domésticas, a fuerza de la diaria y *constante repetición* de unos mismos actos llegan a adquirir sobre el hombre un imperio de todo punto irresistible, que le domina siempre, que se sobrepone al conocimiento especulativo de sus deberes, *que forma al fin en él una segunda voluntad y le somete a movimientos puramente maquinales*" (Carreño s. f., 300. Las cursivas son de la autora).[5]

Efectivamente la clave del éxito ahora dependía del *self,* del individuo mismo si seguía al pie de la letra la prescripción de las reglas que él ofrecía en su compendio. Esto fue un parteaguas para una sociedad regida, hasta no hacía mucho, por estrictas

[5] Vale la pena destacar algunos detalles de la vida familiar de Manuel Antonio Carreño, que contextualizan el lugar desde donde articuló sus aportes. En primer lugar, descendió de una familia de expósitos. Tanto el padre como el tío, Cayetano (1774) y Simón, fueron hijos abandonados por una señorita criolla. Por tanto, fueron "blancos de orilla". Cayetano Carreño fue músico de la catedral. Luego Manuel Antonio contrajo nupcias con una de las sobrinas de Simón Bolívar, con apellidos encumbrados pero empobrecida. No realizó estudios universitarios, y se dedicó a varios oficios de acuerdo con las oportunidades que se le presentaron. Podemos inferir que el mismo Carreño entendió que si no era por su propio esfuerzo no sobreviviría. Familiarizado con la música, escribió también un curso completo de ejercicios diarios para piano, que puso a prueba con su hija Teresita. Indudablemente, vio en ella cualidades que se podían desarrollar, y la convirtió desde muy joven en niña prodigio, y luego en la pianista más famosa del mundo entre 1863 y 1917, cuando muere en Nueva York. El lado perverso es que también vio la genialidad de su hija como un capital humano explotable (Alcibíades 2005).

reglas basadas en una pigmentocracia, donde la presión de los pardos por ser reconocidos y aceptados nunca tuvo demasiada suerte, aunque la primera Constitución de 1811 declaraba la igualdad de todos los ciudadanos "libres" y la eliminación de privilegios basados en el color. El giro se desplazaba ahora hacia cuerpos entrenados en simular la "suavidad" y "encantos" de aquellas élites de antaño. No es de extrañar entonces que se le reconozca, hasta hoy en día con sus miles de ediciones, como el *Manual* por excelencia.

Por otra parte, Carreño venía publicando desde la década de 1840 en los periódicos locales (*El Diario de Avisos*, *Correo de Caracas*, *El Venezolano*) una serie de artículos que apuntaban a la necesidad de otros modales más cónsonos con la naciente vida urbana, amén de promocionar la apertura de su establecimiento escolar (el Colegio de Roscio en 1841) que ofrecía asignaturas para las nuevas profesiones. Allí las jóvenes generaciones de caraqueños podían estudiar dentro de un clima de afecto y complicidad, sin el rigor punitivo del antiguo régimen colonial, materias como geografía, historia, inglés, francés, aritmética, matemáticas, dibujo, música, e incluso clases de gimnasia y de buenas maneras. Carreño no fue él mismo un maestro; no se dedicó a la pedagogía públicamente, pero sí entendió prontamente que los tiempos de la nueva república abrían un espacio aprovechable para la avalancha de sectores que salían de la turbamulta de la guerras sin los modales apropiados, y que el régimen de los criollos mantuanos había entrado en crisis. Eran tiempos desconocidos, cuando la pérdida de los códigos que estratificaban el antiguo orden facilitaba la construcción de un individuo desconocido pero con posibilidades, paradójicamente reintroduciendo modos y estilos señoriales.[6]

El caso es que cuando el fotógrafo Próspero Rey, que ya tenía en Caracas un concurrido estudio fotográfico, introdujo las *carte de visite* en 1862 después de un viaje a Francia donde el mismo Disdéri lo retrató, la población de Caracas ya esta-

---

6 En cuanto se organizó la vida cívica al término de las guerras, hubo una extraordinaria preocupación por normar lo que debía ser ese ciudadano. No fueron pocos los textos que se publicaron, amén de ser asignatura obligatoria en las escuelas: muy tempranamente *Manual político del venezolano* (1820?), de Francisco Javier Yanes; *Catecismo de urbanidad civil y cristiana para uso de las escuelas* (1833), de Santiago Delgado de Jesús y María; *De las obligaciones del hombre* (1840), de Domingo Quintero; *El libro de la juventud o conocimientos esenciales para una buena educación* (1840), sin autor; *Lecciones de buena crianza, moral y mundo, o educación popular* (1841), de Feliciano Montenegro; *Catecismo de moral* (1841), de Joaquín Lorenzo Villanueva; *Manual de la buena compañía, o el amigo de la civilidad, del buen tono y de la decencia* (1851), de M. A. Menéndez. Por consiguiente, el *Manual* de Carreño se insertó no solo en una tradición establecida, sino que perspicazmente pudo marcar una diferencia, distanciarse de ser un "catecismo" y acercarse a un sentido más pragmático, un "manual".

ba lista para posar de acuerdo con las reglas que las nuevas técnicas importaban y tomarse la foto con todo el rigor de la ocasión y aparecer etiquetados con toda la empacadura y sobriedad que exigía la nueva moda (figura 5).



Figura 5. Anónimo, La Guaira, 1871

Nota. Cortesía de la Fundación para la Cultura Urbana. El desaseo, la barba larga, ir descalzo o en alpargatas, escupir, hablar gritado, comer con las manos, el poncho, el juego, las borracheras eran las costumbres de los mulatos, negros y campesinos. Para el retrato el vestuario era esencial, zapato cerrado y sombrero *Pumpá* (por eso está en primer plano) y cara de circunstancia. La gravedad de la expresión significaba hombre de éxito y "gente decente". Por tanto, cambiar los modales era una estrategia de distinción.

Recordemos algunas normas del *Manual* en torno a la contención de gestos notablemente expresivos y excrecencias corporales, lo que por otra parte se conjugó a la perfección con las poses exigidas para los retratos:

> Todas nuestras relaciones deben comenzar bajo la atmósfera de la más severa etiqueta [...] No acostumbremos llevar la mano a la cabeza, ni introducirla por debajo de la ropa con ningún objeto y menos con el de rascarnos. También son actos asquerosos e inciviles el eructar, el limpiarse los labios con las manos después de haber escupido, y sobre todo el mismo acto de escupir [...] Los vellos que nacen en la parte interior de la nariz deben recortarse cada vez que crezcan hasta asomarse por fuera [...] Jamás empleemos los dedos para limpiarnos los ojos, los oídos, los dientes, ni mucho menos las narices [...] No permitamos nunca que el sudor de nuestro rostro se eche de ver por los demás. (Carreño s. f., 55-60)

Está de más indicar que los manuales, junto a otras prácticas, ejercieron una cadena serializada de micropolíticas de disciplinamiento, que normalizaron e invisibilizaron los mecanismos abiertamente represivos del control y suavizaron la implementación de reglas de conducta que fueron encorsetando cuerpos sociales como "cuerpos civilizados" a diferencia de los "cuerpos bárbaros". Veremos más adelante la importancia en el retrato de mostrar las manos con las uñas limpias y recortadas. También destaquemos el énfasis que hacía el *Manual* en cuanto al traje y su porte:

> La diversidad en las piezas de que consta el traje, en las telas que para ellas se eligen, y en las formas que les da la moda y el gusto de cada cual, es una prueba evidente de que nuestros vestidos no tienen por único objeto el cubrir el cuerpo de manera honesta y decente, sino también contribuir á hacer agradable nuestra persona, por medio de una elegante exterioridad [...] la manera de llevar el traje depende en mucha parte su lucimiento, pues en un cuerpo cuyos movimientos sean toscos y desairados, las mejores telas, las mejores formas y los más ricos adornos perderán todo su mérito. (Carreño s. f., 326)

En palabras de José Antonio Navarrete, "el *Manual* es en su letra simétrico a las características dominantes en el retrato de tipo burgués correspondiente a la fotografía decimonónica; de otro modo, la fotografía realizó de maravilla la 'masificación' visual de las reglas de la primera entre los sectores medios y altos del continente, principalmente urbanos" (2009, 41). De otro modo y a la inversa, el discurso del *Manual* está articulado sobre la base de la "mirada panóptica": la conciencia de que el sujeto ahora es un cuerpo público que será visto permanentemente por los demás y que la vida social es una puesta en escena sin descanso. La mirada censora, al modo de una cámara oculta, se hace presente tanto en espacios privados como en públicos. Carreño recomendaba incluso que "al despojarnos de nuestros vestidos para entrar en la cama, hagámoslo con honesto recato, y de manera que en ningún momento *aparezcamos descubiertos, ni ante los demás ni ante nuestra propia vista*" (Carreño s. f., 82. Las cursivas son de la autora), destaca la interconexión de esta retórica con lo que antes señalamos como "cultura fotográfica". Por un lado, sistematizar el autocontrol y la autocensura como parte del nuevo régimen de micropolíticas policiales no punitivas y, por el otro, el hedonismo narcisista y voyerista que entrañaba el mirar y ser mirado.[7]

---

7 Una lectura atenta del *Manual* de Carreño que atienda el nivel semántico del lenguaje verá que entre el léxico más reiterado están las expresiones "no llamar la atención", "ser observado", "apartar nuestra

Tanto *manuales* como *tarjetas de visita* interconectaron y vertebraron los dos regímenes escópicos dominantes del siglo: el régimen panóptico que diseminó un ojo censor vigilante desde una implícita estructura totalitaria y jerárquica, para difundir un cuerpo de pulsiones reguladas para una economía del ahorro y producción de capital. Y el régimen panorámico, que dio lugar a una cultura de prácticas escópicas más democratizadoras y horizontales (como la fotografía, los globos aerostáticos, el diorama, los estereoscopios), que permitieron la visibilidad del mundo a las grandes mayorías.

La irónica coincidencia de fechas entre el *Manual* de Carreño y la invención de las *cartes de visites* por Disdéri, en 1854, puso de relieve la centralidad fenomenológica del diseño del cuerpo como lugar privilegiado de prácticas de poder a micro y gran escala y la visibilidad de ese cuerpo como centro neurálgico de ciudadanías legales o patológicas. Pero también la sobreabundancia que controla un campo de visibilidad, organiza sus propios discursos antiocularocéntricos de cuerpos que no son figurables en el marco de representación.

Recapitulemos hasta aquí: los retratos de las *tarjetas de visita* se produjeron por millones en todas las regiones del mundo y reprodujeron las mismas poses, vestuario, decorado, seriedad, rigidez y solemnidad. Tener su propio retrato era no solo participar, aunque vicariamente, del proceso de modernización material, sino también construirse espectacularmente como sujeto individuado, y configurarse visiblemente a través de estas tecnologías dentro de una ilusoria comunidad cosmopolita de pares iguales. En este sentido, operó como un dispositivo que producía el efecto literal de nuevas objetividades, y por tanto una "verdad" que descansaba en el poder escópico de las formas.

***

La revisión de la gigantesca masa de estas imágenes que configura el archivo del retrato de las *cartes de visite*, no solo en el ámbito latinoamericano, sino en el regional —para el caso, las 2717 fotografías revisadas en la Biblioteca Nacional de Venezuela y en la Fundación Boulton en Caracas— no nos dicen nada particularmente

vista", "nada hemos visto", "alcancemos a ver a una persona", "dirigir miradas escudriñadoras", "es incivil fijar la vista en las personas extrañas", "ni es decente ni bien visto que una mujer aparezca en la ventana", "no fijemos detenidamente la vista en las personas que encontramos", "ni volvamos la cara para mirar"... En definitiva, lo que se desprende es que ha surgido una sociedad para mirar y exponerse, o al revés, que estos manuales han sido escritos teniendo presentes el daguerrotipo y la cámara fotográfica.

distinto de lo que ya sabemos o lo que debemos ver: todos los elementos guardan cuidadosa armonía para que veamos "esto": la performancia de respetabilidad de los individuos de una clase que es de cierto modo la misma en todas partes (véanse figuras 1 a 5). Barthes lo llama el *studium* —que "viene siendo un contrato firmado entre creadores y consumidores [...] un mismo interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por espectáculos, vestidos o libros que encontramos 'bien'" (1990, 66 y 67), y que más adelante califica como un género "unario"—, "porque transforma la 'realidad' sin desdoblarla, sin ninguna dualidad, ninguna distubancia" (Barthes 1999, 85), porque a la postre todos los sujetos resultan iguales: el mismo operativo contradictoriamente lima las diferencias, incluso las de entre centros y periferias. Sin embargo, me tropiezo con otra serie de retratos (figuras 6, 7 y 8), de infantes tomados por distintos estudios fotográficos de la época, y algo perturba mi percepción.





Figuras 6, 7 y 8. Niñas y niño anónimos, respectivamente de 1868, 1876 y 1893, esta última del taller de F.C. Lessmann

Nota. La composición habitual es que los niños estuviesen sostenidos por sus nanas o nodrizas por lo general negras esclavas o mulatas. El caso venezolano es inusual, estas aparecen recubiertas. La mirada no entrenada no percibe esta omisión. Después de revisar muchos retratos de este género, incluso por regiones, aparece la *différence*, en el sentido derridiano de un desplazamiento significativo del signo: el error de no haber cubierto parte de las piernas y de la mano que sostiene al niño. Esa falla ha permitido leer el archivo en su reverso, cuestionarlo y empezar a dudar de su transparencia.

Precisamente aquello que no debe ser visto, ese *algo* que no debe salir en la foto: lo que está encubierto, lo que está "tapado". Ese detalle que se escapa de la cámara, o que se cuela como un espectro dentro del cuadro, altera la gramática reguladora de la mirada. Es el *punctum*, para seguir con Barthes, un punto de fuga que me hiere y descoloca. Revelo una copresencia inquietante: la persona o, más puntualmente, la cargadora o doméstica que según estos casos debía cargar al niño o niña está presente para sostenerlo, pero cubierta con una frazada para borrarla de la foto.

Efectivamente, ese bulto que no vemos a primera vista, es lo que debe desaparecer, es lo borrado del campo histórico de visibilidad. Aquí el retrato naturaliza, con una dudosa transparencia, la imagen independiente del individuo (aunque se trate de infantes) como sujetos libres de toda dependencia. De momento pone en cuestión ese *self* que se quiere proyectar; pero también lo que mencionaba antes, una matriz de normas disciplinarias que culturalmente regula lo que debe ser reprimido y no dicho. Es precisamente lo que no está en el campo de visibilidad, su negativo, lo que debe ser interrogado.

El género de retratos de niños (incluso la moda de retratarlos muertos para guardar su memoria como si estuviesen vivos) fue muy abundante en todas las regiones de América Latina, y la norma era que estuviesen siempre acompañados, precisamente para sostenerlos. Por tanto, infiero que el ojo que mira este tipo de fotografías se ha ido alienando para ver esta imagen solo desde su lado "positivo" y, por consiguiente, reproducir los silencios enunciativos de su "negativo". En otras palabras, los críticos e investigadores de la fotografía (al menos en Venezuela) no han advertido este detalle.

Ahora comparo este tipo de retrato con otros semejantes de otras regiones (por ejemplo, de Brasil y Perú) y advierto que hemos sido entrenados para ver con cierta normalidad a estos niños blancos de las clases señoriales y burguesas con sus sirvientas de color, negras esclavas e indígenas (figuras 9 y 10).

Ellas están ahí como presencias desubjetivadas, y no como retratos de individuos; el centro lo ocupa el benjamín de la familia. Aunque la foto de Villela está tomada en los años 1860 en Brasil, y la esclava negra ocupa el centro de la imagen y pareciera la figura principal trajeada con vestido y manto de seda, habla más bien de la riqueza y opulencia de sus amos que la exhiben como su trofeo. Ellos están ausentes, pero el pequeño benjamín a su lado, en su insignificancia lateral, es quien la posee, sin violencia, pero estando en lugar del amo, y el gesto afectuoso de abrazarla edulcora el lado tortuoso y oscuro de la esclavitud. La circulación masiva de este tipo de *tarjetas de visita*, sobre todo en Europa, atenuaba los debates sobre el antiesclavismo y mostraba las bondades de la institución. Es decir, la preservación de esta institución siempre y cuando los amos fuesen gentiles. Desde luego, el detalle de las manos cerradas y callosas de la cargadora es posible que dijera lo contrario...

La proliferación de estas tarjetas con niños blancos y nanas esclavas no fue inocente; se produjo para la comunidad internacional cuando se intensificó la demanda de recursos naturales de América Latina y la necesidad de mano de obra barata, dentro del clima de debates y movimientos antiesclavistas.





Figuras 9 y 10. Niño con ama esclava, Recife, Brasil, 1860, de Joao Ferreira Villela; e india con niño, Perú, alrededor de 1868

Fuente: cortesía de Robert M. Levine.

Aunque son retratos, no se proponen como rostros de sujetos individuados; de hecho, la fisonomía del rostro interesa poco, y en algunos casos, como el del Perú, puede quedar incluso sombreado. Aparte de sostener a la criatura, el retrato apuesta a una ilusoria y no menos tensa convivencia con las diferencias étnicas: el sombreado accidental del rostro de la cargadora indígena ilumina, paradójicamente, quién de los dos protagonistas podía ingresar en la escena visible. Aquí, en un doble movimiento, quizás por torpeza del fotógrafo, la cámara incluye y margina a la vez, poniendo al descubierto las insuficiencias de un lenguaje para representar con nitidez y sin ambigüedades la autorización de lo representable. Es un fallido indicador del deseo de incluir claramente y ocultar. También no deja de revelar la situación contradictoria de estas burguesías al desear ser modernas, pero conservando el orden colonial.

Volviendo al caso venezolano, lo que más me interesa ahora es el negativo del retrato, lo no representado; no solo el rostro sin duda no blanco de la cargadora, sino el tramado de ansiedades raciales no explícitas de la sociedad venezolana postindependentista, que oculta sus contradicciones a la hora de construir su autorrepresentación a través de los lenguajes del progreso tecnológico, lo que sin

duda resituaba simbólicamente al retratado dentro de las coordenadas de una modernidad europea y blanca.

Me pregunté entonces qué había detrás o debajo de esa "gente decente" que se sentía incómoda con la copresencia de ese otro no blanco que no debía aparecer en la foto, ni siquiera sombreado. No estar junto a, eliminar la posibilidad de una confusión de presencias contiguas precisamente por las difusas fronteras de la diferencia racial, o porque casi todos tenían algo más de "café" o de "leche" en la piel... Sacar a la servidumbre de color del campo visible —o al amigo algo más oscuro de piel— podía crear el efecto de un grupo social moderno, homogéneo y desracializado e inclusive jugar a la democracia racial (figura 11).

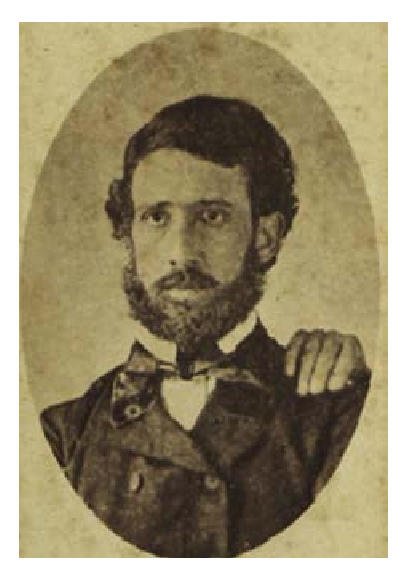


Figura 11. Caballero, alrededor de 1869

Nota. Ya desde las primeras décadas de la república, con el primer gobierno de José Antonio Páez y la inmensa riqueza que trajo la exportación del café, independientemente del inestable clima político, la sociedad caraqueña fue uno de los grupos urbanos del continente que más visiblemente estuvieron a la vanguardia de las modas europeas; se caracterizó por su exquisito refinamiento y gran consumo. Una mala u "oscura" compañía podía desmerecer de la elegancia de sus apariencias. Probablemente este caballero se había retratado con un amigo, que luego le resultó poco conveniente...

Dentro del orden colonial, la dicotomía racial de opuestos se establecía a partir de nociones relativamente claras, donde las divisiones se configuraban en torno a categorías nítidas de blanco/libre y negro/esclavo. Las oposiciones pueden ser epistémicamente formuladas dentro del paradigma "blanco" que se opone a un "otro" no blanco. Pero era más difícil construir oposiciones dentro de una sociedad mestiza, mulata o parda, donde las dinámicas del esquema sociorracial aparecían

desdibujadas o, al menos, sin una clara y suficiente demarcación. Las categorías racialmente intermedias, amén de trastocar el orden estrictamente colonial, produjeron en algunas zonas complicadas alteraciones sociales e incluso rebeliones de cierta importancia.

En el caso de la sociedad venezolana, la categoría de "pardo" englobaba una serie variopinta de grupos sociales subalternos principalmente no blancos. Pero esta misma era sumamente heterogénea, porque los podía haber libres, manumisos o esclavos; más oscuros o muy claros; pobres o en una situación económica prominente, y ya hacia finales del periodo colonial entre 1790 y 1811 entre los pardos se fue configurando una casta de "pardos beneméritos", rica, educada, dedicada al comercio y a oficios artesanales, que los había colocado en una situación no solo de bienestar, sino indispensable para los estilos de vida de los blancos criollos. Por ejemplo, la profesión de médico era ejercida por pardos. Obviamente, estos sectores presionaron sustancialmente a la Corona para adquirir títulos nobiliarios que los "dispensasen" de la "calidad de pardo" (es lo que se conoció como la Real Cédula de Gracias al Sacar aprobada en 1796), cédula que los podía "limpiar de toda mala raza". Algunos pocos obtuvieron incluso el título de "don", ante la alarma de las élites, que a su vez presionaron por su lado para suspenderla (Pérez Vila 1986; Gómez 2004; Quintero 2006; Sosa Cárdenas 2010). Estos pardos habían sufrido un proceso de blanqueamiento tanto literal como simbólico, y sentían el derecho de poder asimilarse a las élites. Sin entrar en más detalles, este grupo social —con mayor o menor fortuna económica o educación, con una pigmentación más o menos clara u oscura— entró en la escena política y social a partir de 1830. El término *pardo*, como el régimen de castas, quedó abolido constitucionalmente. Sin embargo, pienso que pocas décadas de vida republicana no pudieron hacer desaparecer estructuras afectivas y sensibilidades basadas en diferencias raciales, que aparecieron desdibujadas dentro de la nueva atmósfera democrática y con nuevas reglas de promoción social.

Resulta sintomático —para volver a nuestro tema— que el *Manual* de Carreño haya sido precisamente concebido en un contexto con una densa trayectoria de reglamentaciones que jerarquizaban racialmente a la gente; por tanto, ofrecía la llave de la distinción y medro social a partir del dominio del lenguaje del cuerpo que, al modificar las formas, de alguna manera disipaba el color de la piel. Esto podría explicar cómo su primera recepción exitosa (Cuba, Puerto Rico y Nueva York) tuvo que ver con sociedades atravesadas por el estigma de la colonialidad. No olvidemos que también la teatralización de fisonomías y escenarios que ofrecían

las *tarjetas de visita* transfiguraban al sujeto y lo convertían en un individuo que lo sacaba de su contexto ordinario y lo colocaba en el terreno de una subjetivación ficticia, donde los mismos retoques de la tecnología en las *tarjetas artísticas* lo rejuvenecían, atenuaban defectos, embellecían y blanqueaban (véanse las figuras 3 y 5). Sin duda, el efecto de verosimilitud de este nuevo medio podía hacer pasar el simulacro por realidad; es decir, los retratos que llenaban los álbumes construyeron una comunidad de caraqueños blanqueados.

El contexto histórico de la Venezuela postindependentista, que se inauguró como república en 1830, con el gobierno centralista y conservador del general José Antonio Páez (conocido popularmente con los apodos de "Centauro de los Llanos", "el León de Payara", "el Rey de los Araguatos"), presentaba lo siguiente: Páez recibía un país completamente diezmado y en ruinas. En palabras del historiador Elías Pino Iturrieta, el huracán de las guerras tan prolongadas contra el imperio provocó una metamorfosis de la sociedad sin precedentes, que la dejó irreconocible, no solo por la disminución general de la población, sino por la destrucción de las antiguas heredades y la casi desaparición de sus dueños, es decir, la extinción de los blancos patricios. Lo que asomó después de las guerras fue la irrupción de la "plebe" (Pino Iturrieta 2001), lo que traducimos como la presencia de un aluvión indiferenciado de nuevos sectores salidos de la nada, sin apellidos, en muchos casos sin riquezas, sin antecedentes, donde se podían dar la mano tanto los blancos pobres o de "orilla" (como el mismo Carreño y su esposa Clorinda García de Sena y Toro, sobrina de Simón Bolívar y del marqués del Toro), artesanos, funcionarios, empleados, comerciantes, banqueros inmigrantes, que se fueron acomodando principalmente con la nueva economía del café e importación de artículos suntuarios, así como una clase militar surgida de las guerras y que configuró la élite del poder político junto con esta burguesía comercial.[8]

[8] Investigaciones más recientes (Pérez Vila 1986) han demostrado que entre las castas de finales de la Colonia, los pardos y los mestizos libres fueron configurando como clase artesanal una protoclase media urbana que habría de perfilarse como tal en las primeras décadas de la república. Parecida al sector industrial moderno, obtenían su fuerza porque desarrollaron oficios indispensables para la sociedad, como zapateros, tejedores, carpinteros, albañiles, ebanistas, herreros, pintores, cereros, plateros, canteros, sombrereros, ceramistas, armeros, fabricantes de instrumentos musicales y otros oficios más, sin los cuales la clase señorial no pudo sobrevivir. No habría que esperar hasta el guzmanato ni finales del siglo XIX para que la sociedad venezolana se convirtiera en moderna clientela de bienes suntuarios. Desde inicios de la centuria, aunque Caracas era una ciudad modesta y con aires coloniales, la sociedad que la integraba había desarrollado gustos sofisticados y europeos.

El nuevo mapa que se perfiló, básicamente en las ciudades, no indicaba que todos fueran necesariamente blancos. Por el contrario, en su mayoría fue una sociedad de color, "café con leche", que ocupó los vacíos dejados por la antigua estratificación social y con afanes de remedarla en sus gustos, porque las estructuras en cuanto a la tenencia de la tierra y mano de obra seguían casi inalteradas, incluso después de la abolición de la esclavitud, en 1854. Además, habría que tener presente que, si para mediados de siglo la población de la capital era de 45.000 habitantes aproximadamente, 13.000 eran aún esclavos. Y nada más que en Caracas se concentraba el 58 % de esta masa laboral (entre esclava y manumisa), y el 85 % era de color (entendemos negros, mulatos, zambos y pardos); por lo tanto, el grupo de blancos constituía una minoría amenazada. Y más si tenemos presente que, ya para los años de 1844 surgieron en Caracas clubs de pardos libres y sirvientes de color que clamaban por la abolición de la esclavitud y animaban a las masas a la distribución de bienes y la decapitación de los pocos blancos (Pino Iturrieta 2001). El clima social y político de esas décadas, que culminó no solo con la Guerra Federal (1859-1863), sino con la Revolución Amarilla (1869-1870), encabezada por Antonio Guzmán Blanco, estuvo salpimentado por sistemáticas rebeliones, que desde diversas regiones del país alebrestaban a las masas campesinas y esclavas. Es oportuno indicar que no todos estos conflictos protestatarios tuvieron un claro ni persistente contenido racial, ni abolicionista. Había, por otra parte, una mistificación ideológica que llevaba, por ejemplo, a pardos libres a apoyar en determinada coyuntura la causa antiesclavista, pero ellos mismos tenían esclavos a su servicio.

Ahora bien, el detalle sensible del cuerpo borrado de la foto (figuras 6, 7 y 8) pone en evidencia el complejo problema material y moral de la esclavitud no resuelta en una sociedad híbrida, ya no solo entre las masas esclavas, sino por sobre todo entre sectores libres no blancos: la cuestión del antiesclavismo fue tema candente entre los pardos y blancos pobres que al luchar por el fin de esa institución, se acercaban moralmente hacia ese otro y se producía una cercanía en términos raciales también. Pero, a la vez, la población de color fue estigmatizada como criminal y sujetos fuera de ley. Recordemos los no pocos bandidos que habitaron los llanos venezolanos y que la literatura se encargó de canonizar en novelas nada deleznables: Eduardo Blanco consagró con su novela *Zárate* (1882) a uno de los bandidos más importantes de los Valles de Aragua.

Para complicar más este contexto, los pardos libres y con cierta bonanza económica (figuras 5 y 11) se vieron en una situación ambigua, atrapados entre las ansiedades raciales que criminalizaban a la gente de color, pero a la vez en un proceso de ascenso

social que los impulsaba al reconocimiento e identificación moral a través de códigos formales de distinción (la *tarjeta de visita*), lo que acentuaba al mismo tiempo su deseo de distanciamiento del sector no solo esclavo, sino también de sus pares más oscuros de piel. Es decir, separarse lo más posible de aquellos otros que podían recordarles su propio pasado no tan lejano, y erradicar (encubrir) el eslabón somático o cultural entre la servidumbre de color y los nuevos señores: parecer blancos sin serlo. En este sentido, el universo visual de la fotografía fue construyendo un orden de "lo mismo", de semejantes dentro de ese paradigma estético, en el cual su relación con ese otro fue solamente instrumental, por decir puramente política y económica, en el cual la cuestión ética no se pudo articular.

No solo enfrentamos en el orden de los lenguajes simbólicos la construcción de la identidad de un sujeto que desea performar en el retrato su rostro como ciudadano (blanco), sino que además nos encontramos con una subjetividad doblemente fragmentada (*split*) y con una mayor urgencia de ver fijada su imagen en una narrativa estable. De acuerdo con Lacan, el sujeto en su etapa "infantil" se experimenta como cuerpo descentrado, que al mirarse en el espejo este le devuelve una imagen ideal de sí mismo unificada (recordemos el concepto *unario* del retrato de Barthes). La idea de un cuerpo completo y estabilizado (la fotografía es la tecnología ideal para ello) es indispensable para el proceso de identificación, pero a costa de la supresión de su realidad (denegación de su incoherencia o esquizofrenia) (Lalvani, 1982).

Podemos, por tanto, entender que dentro de este clima de alta inestabilidad, no solo en cuanto a claras políticas raciales, sino otras alteraciones sociales, como las masas campesinas desarraigadas y empobrecidas desde las guerras independentistas, los alzamientos de caudillos militares, el bandidaje descontrolado, pusieron sobre la mesa una guerra racial no explicitada, sino camuflada dentro de los lenguajes de las nomenclaturas partidistas. La historiografía tradicional ha preferido entender y explicar los conflictos de este periodo en términos de un enfrentamiento entre partidos, "conservador y liberal", escamoteando peligrosamente la naturaleza sociorracial del problema. Lo que se ha olvidado es que a lo largo de todo este medio siglo de guerras y rebeliones fue la circulación entre los sectores populares sublevados la consigna "muerte a los blancos", que se fue acallando con la subida al poder de Guzmán Blanco en las últimas décadas del siglo. Suponemos, por tanto, la difusión de ansiedades y miedos no explicitados entre toda la población, más ante el desdibujamiento de claras jerarquías basadas en diferencias étnico-sociales, y la precariedad de los naturales códigos de distinción.

No es de extrañar entonces que el mismo Carreño, en su *Manual* dirigido a estas capas medias, se refiera en términos derogatorios a la servidumbre: recomienda no "reprenderlos severamente, no confundir la ira y la crueldad con el carácter enérgico", tampoco echarles en cara "sus defectos o deformidades naturales", ya que "por su ignorancia, y los muchos de los errores en que incurren los llevarían a mentir y a negar sus propios hechos", y "condenarnos a una agitación constante que turbaría nuestra propia tranquilidad" (Carreño s. f., 108). Era lugar común, en las ideologías raciales de la época, considerar a las poblaciones no blancas como cuerpos sociales naturalmente deformes, incontinentes, "bárbaros" irremediables, aparte de estigmatizarlos como criminales o sujetos contagiosos. No sería difícil imaginar que la permanente amenaza de estos sectores motivó a Carreño recomendar la atenuación de los castigos para prevenir cualquier exabrupto por parte del subalterno, a la par de tratar de mantener a la servidumbre fuera de la vista de las visitas y tertulias.

Entre dos aguas, estos sectores medios oscilaban, por un lado, entre el miedo a las turbas siempre en estado de sublevación, lo que las llevaba a distanciarse y separarse para distinguirse; por el otro, al aspirar a un estilo moderno cosmopolita, deseaban aparecer como sujetos "liberados" de las estructuras del pasado colonial, aunque las mantenían a despecho de su incómoda necesidad. Volvamos en este punto al tema del porte de las manos en los retratos (figuras 4 y 5): estas debían estar a la vista, expuestas con las uñas limpias y cortadas, es decir, manos liberadas del trabajo manual. Las manos en reposo decían de una clase liberada del trabajo manual asociado a la esclavitud, y que se distinguía porque se separaba del trabajo en sí y en su ocio acumularía capital por las vías de la explotación del trabajo del otro cuerpo que no salía en las fotos: ese cuerpo oprimido por una explotación precapitalista que se disimulaba, y reprimido por la cámara fotográfica.

Por ello mismo, los retratos donde la servidumbre aparece cubierta alegorizan las complejas contradicciones y "trastornos" de un inconsciente político de una clase a la hora de construir su representación simbólica. No solo oculta sus propias ansiedades raciales al posar como sujetos blancos para el proyecto de nación moderna, sino que oculta el lado oscuro de esa modernidad, la reproducción de la colonialidad en la república: es una clase que quiere aparecer *self made*, autosuficiente, no racista, que asciende por sus propios méritos —por ello el retrato es individual—, cuando en realidad está sostenida por un cuerpo laboral manumiso o esclavo al que necesita y teme a la vez. Lo que se encubre por tanto es la base esquizofrénica de esta contradicción, el "bulto" mismo de un problema que no puede ser enunciado. La

violencia de lo no representado, de lo que no encuentra lugar en el lenguaje, en este caso visual, constituye el punto de ceguera de una clase que no puede reconocer la racialidad de su explotación ni de sus relaciones sociales.

La compulsión por el disciplinamiento de un cuerpo "bárbaro" —que debemos traducir como cuerpo mulato o pardo— y su materialización en los discursos de corrección invisibilizan a su vez la racialización del blanqueamiento (compárense figuras 2 y 4); el *Manual* oculta el carácter racial del cuerpo domesticado, porque ubica su centro de enunciación precisamente en el ángulo ciego de una sociedad que se piensa desracializada, que se piensa blanca o blanqueada, que combina ahora la transparencia de la identidad blanca con sus privilegios. Ha borrado de su retórica las jerarquías basadas en diferencias raciales (aunque la ansiedad racial siga operando); pero que repone ahora, promoviendo la ideología y valores blancos de "las buenas maneras de la gente bien", y que sin duda la fotografía de la *tarjeta de visita* ayudó a promover (Hill 1997; Hooks 1997; Doane y Bonilla-Silva 2003).[9]

Venezuela no acompasó en este renglón el género de las fotografías de tipos populares que, sin embargo, fueron producidas por centenares por fotógrafos reconocidos, como Cruces y Campa en México, Christiano Júnior en Brasil, y que en su formato de *tarjetas de visita* tuvieron mucha demanda en Europa. Hicieron un registro de los muchos oficios ejercidos por el sector popular para documentar las labores que iban a desaparecer con la modernización urbana (figura 12).

Aparte de su indudable carácter costumbrista y nostálgico, no menos estereotipador y folclorizante para el consumo de una clientela interesada en temas "exóticos" del nuevo mundo, al menos los fotógrafos de esas regiones incorporaron al campo visual las masas populares, de las que, como sabemos, a lo largo del XIX su representación fue siempre un tema espinoso y difícil: o se las demonizaba o idealizaba. A lo sumo en el caso venezolano algunos artistas como Martín Tovar y Tovar o viajeros como Camille Pizzarro dejaron esbozos al carboncillo de estos

[9] Me permito conservar el inglés de la cita porque los conceptos son más efectivos: "*Color-blind racial ideology has combined with the transparency of white identity and white privilege to create a new set of racial understanding [...] In this 'color-blind' society, the prescription for dealing with racial issues is not to 'see' race and to claim that 'every is the same.' In other words, race is defined as an illegitimate topic for conversation [...] Given the transparency of 'whiteness' and of racial inequality, the 'denial' or 'strategic avoidance of race' is an effective political strategy for legitimizing the persistence of white hegemony [...] Another political effect of color blindness and the transparency of 'whiteness' is the marginalization of the social and political claims of subordinate groups*" (Doana y Bonilla-Silva 2003, 13).

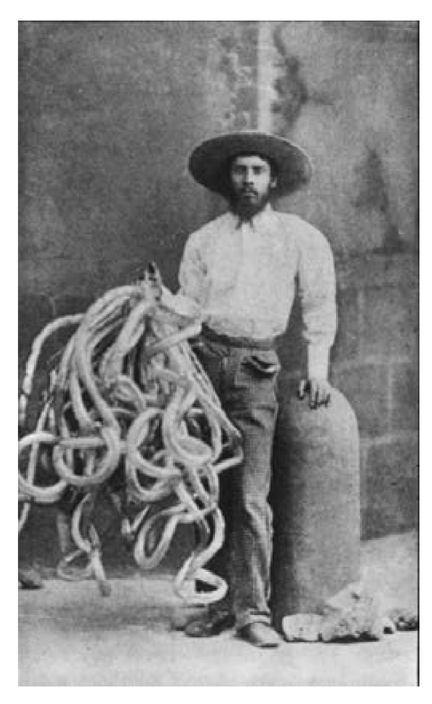


Figura 12. Tripero, de Cruces y Campa, alrededor de 1870

Nota. Es la colección de tipos populares más extensas y completa. Ofrece una visión populista y edulcorada del pueblo de la ciudad de México. Es un conjunto social homogeneizado, arreglado en poses artificiales para ser agradables a la vista del consumidor. Más bien se ha teatralizado la identidad ocupacional de cada personaje. Son fotos de estudio, y por tanto ha quedado borrada cualquier huella del contexto menos estetizado en que se desenvuelven estos oficios.
Fuente: cortesía Patricia Massé Zendejas.

sectores; cuerpos esbozados porque el trazo solo alcanzó a dibujar bultos sin rostro, si acaso el desempeño de algún oficio.[10]

De acuerdo también con la naturaleza del medio, las *tarjetas de visita*, al abaratarse los costos, fueron progresivamente invitando a otros sectores a retratarse, con lo cual también se flexibilizaron las exigencias de etiqueta y se relajaron las posturas. El marco fabricaba unidades serializadas discretas, y podía dejar de lado

---

10 A Martín Tovar y Tovar se le conoce como uno de los pioneros de la pintura histórica del siglo XIX. Sin embargo, se desempeñó como fotógrafo a su regreso a Caracas, donde fundó en 1865 un taller asociado con el fotógrafo José Antonio Salas, con quien trabajó hasta 1873. Ofrecían toda clase de trabajos fotográficos, inclusive "retratos mágicos", con las últimas técnicas traídas de Europa. Lo curioso es que no dejó fotografías de tipos populares; pero concursó tanto en la Exposición Universal de Londres, en 1862, y luego en la Exposición Universal de París, en 1867, con dos óleos: *Llanero de Venezuela* y *Estudio de mulato ebrio.* Por encargo del presidente Guzmán Blanco imprimió dos mil tarjetas de visita del prócer Andrés Ibarra.

o fuera lo no asimilable. Por tanto, también la fotografía terminó siendo un dispositivo disciplinante y correctivo de las diferencias, porque estas, una vez dentro del cuadro o del marco, quedaban domesticadas, por no decir blanqueadas: el retrato en estos casos ejercía una nueva violencia, porque recortaba y descontextualizaba; neutralizaba el lugar politizado de estos otros sujetos no blancos y los asimilaba en su formato al archivo estandarizado de la burguesía (figura 13).

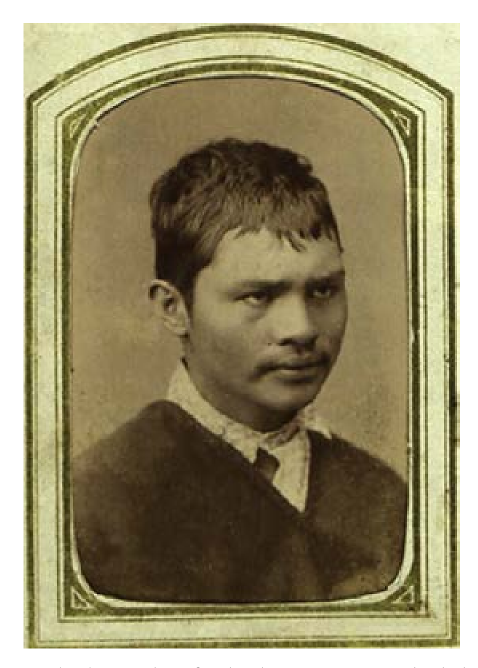


Figura 13. Muchacho no identificado, de Próspero Rey, alrededor de 1887

Sin embargo, este muchacho de probable origen indígena, con el cuello mal abotonado y con su poncho, expone al mismo tiempo la naturaleza conflictiva del campo de las representaciones visuales, porque el sujeto retratado está a mitad de camino en el esfuerzo de la tecnología por configurar su individuación (es decir, no llega a ser individuo del todo) y el retrato de un tipo popular, porque las marcas de su oficio han sido eliminadas; está por tanto desclasado. Podríamos arriesgar que aquello que se dejó fuera del marco, aquello que fue recortado o cubierto (los sujetos de color), es reintroducido en el campo visual, pero previamente retrabajado, es decir, blanqueado, o mejor, en proceso de blanqueamiento. Este excedente es la simulación de una performatividad burguesa; es su imitación diferida, y, por tanto,

una resistencia: al esquivar su mirada del lente, preserva de algún modo su propia subjetividad, y no entrega lo que es; no ingresa en el estereotipo popular para el consumo masificado, pero al tiempo posa no del todo dentro del formato burgués.

A estas alturas podemos recordar lo propuesto por Michel Foucault, que toda época propone una concepción de lo que es posible ver dentro de las dinámicas del poder. Existe siempre una especie de "inconsciente positivo" del régimen ocular que determina lo que puede ser visto y lo que no. Todas las formas de visualización no son posibles al mismo tiempo. Cada periodo solo permite lo que puede ser visto de acuerdo con prácticas sociales contextualizadas, para poder ser pensado. Por tanto, hay mucho más represado en lo que se expone a la vista de lo que suponemos. Es decir, es mucho más lo que no se ve, que lo que es permitido ver.

Estimo que la fotografía en su formato de *cartes de visites* condensó en su modernidad tecnológica un doble dispositivo altamente rentable: el de proporcionar para las clases medias venezolanas en ascenso un blanqueamiento performático y su democratización a bajo costo. Hacerse un retrato de algún modo era participar del progreso, y del teatro de la "gente de bien".

Bibliografía

Abreu Xavier, Antonio de. 2011. *La pasión criolla por el fashion: una historia de la pinta en la Venezuela del siglo XIX*. Caracas: Alfa.

Alcibíades, Mirla. 2005. *Manuel Antonio Carreño*. Caracas: Biblioteca Biográfica Venezolana-El Nacional.

Barroso Alfaro, Manuel. 1995. *Historia documentada de la fotografía en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (trad. Joaquim Sala-Sanahuja). Barcelona: Paidós.

Bauer, Arnold J. 2001. *Goods, Power, History: Latin America's Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Boulton, María Teresa. 1993. *El retrato en la fotografía venezolana*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

Burguin, Victor, editor. 1982. *Thinking Photography*. Londres: McMillan Education.

Carreño, Manuel Antonio. 1920. *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*. Bélgica: Bouret.

Cortés-Rocca, Paola. 2011. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue S. R. L.

Darrah, William C. 1981. *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*. Gettysburg: W. C. Darrah.

Doane, Ashley Woody y Eduardo Bonilla-Silva, editores. 2003. *White Out: The Continuing Significance of Racism.* New York: Routledge.

Dorronsoro, Josune. 1981. *Significación histórica de la fotografía*. Caracas: Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.

Freund, Gisele. 1946. *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX* (trad. Ma. Luisa Navarro). Buenos Aires: Losada.

Freund, Gisele. 1974. *La fotografía como documento social* (trad. Josep Elías). Barcelona: Gustavo Gili.

Gómez, Alejandro E. 2004. "Del affaire de los mulatos, al asunto de los pardos". En *Bolivarium. Instituto de Investigaciones Históricas*, 301-321. Caracas: Universidad Simón Bolívar.

González, Gabriel. 2005. *La fotografía en "El Cojo Ilustrado"*. Caracas: Oasis.

González-Stephan, Beatriz. 1994. "Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie". *Iberoamericana* n.º 166-167: 109-124.

González-Stephan, Beatriz. 1995a. "Las disciplinas escriturarias de la patria: constituciones, gramáticas y manuales". *Escritura. Revista de Investigaciones Literarias* 5: 19-46.

González-Stephan, Beatriz. 1995b. "Modernización y disciplinamiento: la formación del ciudadano. Espacio público y privado". En *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, editado por Beatriz González-Stephan y Javier Lasarte, 431-451. Caracas: Monte Ávila-Equinoccio.

Hill, Mike, editor. 1997. *Whiteness: A Critical Reader*. New York: New York University Press.

Hooks, Bell. 1997. "Representing Whiteness in the Black Imagination". En *Displacing Whiteness*, editado por Ruth Frankenberg, 165-179. Durham: Duke University Press.

Lalvani, Suren. 1996. *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany: State University of New York Press.

Levine, Robert M. 1987. *Windows on Latin America: Understanding Society through Photographs*. Miami: North-South Center, University of Miami.

Levine, Robert M., editor. 1989. *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham: Duke University Press.

Massé Zendejas, Patricia. 1998. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita: fotografías de Cruces y Campa*. México: INAH.

McCauley, Elisabeth Anne. 1985. *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven: Yale University Press.

McElroy, Keith. 1985. *Early Peruvian Photography: A Critical Case Study*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

Molloy, Sylvia. 1994. "La política de la pose". En *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, compilado por Josefina Ludmer, 128-138. Rosario: Viterbo.

Navarrete, José Antonio. 2009. "Las buenas maneras. Fotografía y sujeto burgués en América Latina durante el siglo XIX". En *Fotografiando en América Latina: ensayos de crítica histórica*, 35-47. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Orígenes de la fotografía en Venezuela. 1978. Caracas: Biblioteca Nacional.

Pérez Vila, Manuel. 1986. "El artesanado: la formación de una clase media propiamente americana". *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* 274: 325-341.

Pino Iturrieta, Elías. 2001. *El país archipiélago: Venezuela, 1830-1858*. Caracas: Fundación Bigott.

Quintero, Inés. 2006. "Sobre la suerte y pretensiones de los pardos". En *Instituto de Estudios Hispanoamericanos*, 327-345. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Romero, José Luis. 1976. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Serrano, Eduardo. 1983. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Silva, Armando. 1998. *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.

Sosa Cárdenas, Diana. 2010. *Los pardos: Caracas en las postrimerías de la Colonia*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Szinetar, Vasco, curador. 2008. *El retrato en la colección*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Wright, Winthrop. 1990. *Café con Leche: Race, Class, and National Image in Venezuela*. Austin: University of Texas Press.

"Um gigante cheio de bonomia": la imagen de Brasil en el discurso visual de las relaciones internacionales sudamericanas, 1902-1912

Ori Preuss
Tel Aviv University

Ostensivamente ou não, a idéia que de preferência formamos para nosso prestígio no estrangeiro é a de um gigante cheio de bonomia superior para com todas as nações do mundo. Aqui, principalmente, o segundo reinado antecipou [...] tal idéia, e sua política entre os países platinos dirigiu-se insistentemente nesse rumo. Queria impor-se apenas pela grandeza da imagem que criara de si, e só recorreu à guerra para se fazer respeitar, não por ambição de conquista [...] Não ambicionamos o prestígio de país conquistador e detestamos notoriamente as soluções violentas. Desejamos ser o povo mais brando e mais comportado do mundo.

Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (1995, 177. Las cursivas son del autor)

Imágenes nacionales, relaciones internacionales y la negación de la violencia

En una de las interpretaciones más clásicas del Brasil, Sérgio Buarque de Holanda señala la estrecha relación triangular entre el ejercicio de las relaciones internacionales, el uso o no de la violencia y la construcción de la imagen nacional,[1] ubicando su origen en un tiempo y un espacio específicos: la frontera sur del imperio de Brasil

[1] Con esto, Holanda identifica una relación ampliamente teorizada por los estudiosos de las relaciones internacionales, pero que ha recibido muy poca atención en la historiografía de América Latina. Véase, por ejemplo, Neumann (1996).

durante la segunda mitad del siglo XIX. Siguiendo el sentido indicado por Holanda, sin estar de acuerdo con todas sus afirmaciones, dirigimos nuestra atención hacia las relaciones entre Brasil y sus vecinos meridionales en un periodo posterior, el de la primera república oligárquica (1889-1930). Nos centramos en su fase culminante, época en la cual la tríada descrita por el escritor de *Raízes do Brasil* se refuerza y cristaliza alrededor de la figura del barón de Rio Branco.

Fue Rio Branco quien delineó el mapa de Brasil, primero como representante de su país en casos de arbitraje internacional a partir de 1895 y, posteriormente, entre 1902 y 1912, como el influyente ministro de Relaciones Exteriores de la primera república. De acuerdo con uno de sus sucesores más recientes en el cargo, el académico Celso Lafer:

> *Rio Branco não apenas legou ao Brasil um mapa de proporções continentais, obtido de forma pacífica, ele foi também o grande construtor institucional do Itamaraty [...] O Barão inspirou um estilo de comportamento internacional que caracteriza a identidade internacional do Brasil à luz da sua história e de suas circunstâncias. Um estilo de moderação construtiva e desdramatização da agenda da política exterior, por meio da diplomacia e do direito*. (2000, 215, 221, 222)

Subrayando este punto, Lafer ha afirmado que Brasil "*Não* é um monster *country*" y que su nacionalismo "*não* é expansionista" (2000, 215, 221, 222). El expresidente de Brasil, Fernando Henrique Cardoso, había expresado unas nociones idénticas durante su mandato. En un discurso pronunciado en la ceremonia de graduación del Instituto Rio Branco que forma a los diplomáticos brasileños, Cardoso atribuyó al barón "*esse relacionamento do Brasil com os seus vizinhos, tranqüilo, sereno, sem disputa de território, de paz*". El desafío de la diplomacia brasileña debería ser "*a consolidação da obra com a mesma inspiração do Barão, de olhar para a América do Sul, como casa pacífica. E de olhar para a América do Sul* (nótese bien la negación parecida a la de Lafer) *não como o caçador que vê a presa. Não, não é o nosso caso. Não queremos isso, nunca fomos isso*" (Cardoso 2000).

Yo argumentaría que tanto esas afirmaciones como las de Holanda pertenecen a una larga tradición discursiva que reproduce una imagen no solamente del comportamiento de Brasil respecto a otros países, sino también de su supuesta esencia nacional. El discurso de la política exterior brasileña no es el único responsable de la construcción de la imagen de una nación amable y respetuosa de la ley. Esta última difícilmente se distingue de otros mitos e interpretaciones bien arraigados de Brasil

en el plano académico y popular, como el de la democracia racial, la blandura de la esclavitud, la cordialidad del pueblo y la evolución histórica no violenta, que han contribuido a construir la autoimagen y la imagen externa brasileña.[2] En general, todavía sabemos poco acerca de los orígenes históricos de estos mitos nacionales, sus relaciones recíprocas y su evolución a través de los tiempos, pero aun así se puede afirmar que ellos se refuerzan mutuamente y se relacionan entre sí para caracterizar a Brasil como una nación pacífica.

Este capítulo pretende demostrar el papel del discurso visual, respecto a las relaciones internacionales sudamericanas, en la construcción de este componente central de la identidad nacional e internacional de Brasil, dando especial atención al tema de la violencia y su negación o silenciación. Por razones ya sugeridas, el enfoque se centra en la figura del barón de Rio Branco y su política, caracterizada por tendencias simultáneas de agresión y reconciliación, distanciamiento y acercamiento, *vis-à-vis* los vecinos de habla española. Nos interesan principalmente las representaciones del barón y su política en dos géneros iconográficos distintos: la pintura histórica oficialista y académica de largas raíces en el imperio, por un lado, y la caricatura, con su carácter humorístico-crítico moderno, por el otro.[3] Veremos de qué manera estas representaciones, elaboradas tanto por agentes estatales como no estatales, y dirigidas a diferentes públicos, tanto dentro como fuera del Brasil, convergían para construir la imagen del barón como "*um gigante cheio de bonomia*", figura que personificaba un Brasil fuerte pero esencialmente pacífico y así ocultaba los aspectos agresivos de su actuación.

Imágenes de *Paz e concórdia*

En abril de 1904, el cuadro *Paz e concórdia,* de la autoría de Pedro Américo —uno de los dos grandes pintores oficiales del segundo reinado—, fue colgado en la sala principal de recepción del palacio Itamaraty, la sede oficial del Ministerio de Relaciones Exteriores (Rosemberg 1999, 138). Así, la pintura alegórica, que celebra el lugar de la joven república brasileña en el mundo civilizado y que transmite un fuerte mensaje de paz, de fraternidad internacional (sobre todo americana) y de ley y orden, pasó a formar parte del discurso oficial de la política exterior brasileña (figura 1).

---

2 Sobre la presencia de algunos de estos mitos e interpretaciones en el Brasil de nuestros días, véase, por ejemplo, Carvalho (2000).

3 Sobre la pintura histórica, véase Christo (2009). Sobre la caricatura, véase Lustosa (1989) y Rodrigues (2011).



Figura 1. Pedro Américo, 1902, *Paz e concórdia*, (óleo sobre tela, 300 × 431 cm, Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro)

En la esquina derecha de la pintura aparece el ministro de Relaciones Exteriores, el propio Rio Branco, vestido con una toga y con la Cruz de la Orden de Cristo, un símbolo de la colonización portuguesa alrededor de su cuello. En su mano lleva un libro con la palabra *lex* inscrita en él. El intermediario que negoció el acuerdo entre el ministro y el pintor instruyó al último retratar al barón en consonancia con su apariencia física real: imponente y serena (Rosemberg 1999, 137). En cierto sentido, estos detalles convierten la imagen de Rio Branco en una versión condensada del mensaje del conjunto de la obra, pues encarna el mensaje general de nacionalismo e internacionalismo, fuerza y legalidad.

¿Cuál fue el motivo de la adquisición de la obra por Rio Branco y su exhibición en el Palacio de Itamaraty? ¿Por qué fue representado de esta forma y a quién iba dirigido el mensaje? Una pista puede encontrarse en el hecho de que, en ese momento, las negociaciones con Bolivia sobre el disputado territorio amazónico del Acre se acercaban a su conclusión. La violencia había estallado en esa zona en 1899, cuando la población predominantemente brasileña se rebeló contra el gobierno boliviano y declaró su independencia. Rio Branco asumió el cargo cuando la crisis alcanzaba su punto culminante. Los dirigentes políticos y la prensa en ambos países hablaban el lenguaje del nacionalismo, y las pasiones patrióticas eran altas. Hubo manifestaciones populares llamando a la acción violenta y una confronta-

ción a gran escala parecía inminente. Basándose en la fuerte presencia brasileña en la región y su supremacía militar, el barón consiguió evitar una guerra, llevar a los bolivianos a la mesa de negociación y obtener una enorme ganancia territorial de aproximadamente 73.000 kilómetros cuadrados para su país (Burns 1966, 46; Stokes 1974, capítulo 13).

El Congreso brasileño aprobó el tratado por un amplio margen, pero solo luego de un extenso y caluroso debate en las dos cámaras, así como en la prensa. Importantes líderes políticos se opusieron al acuerdo, por ser demasiado generoso. Rio Branco mismo se convirtió en el blanco de artículos periodísticos y caricaturas virulentos que lo acusaban de violar la integridad territorial nacional. Por ejemplo, una caricatura publicada poco antes de la firma del Tratado de Petrópolis, bajo el título "En la carnicería," representó a Rio Branco como un carnicero cortando trozos del cuerpo del Brasil (es decir, de su territorio), a fin de entregarlos a Bolivia (figura 2). Ilustra así la opinión pública que los dirigentes de la política exterior de aquel momento histórico, tanto en Río de Janeiro durante el conflicto del Acre, como en Nueva York en la guerra cubano-hispano-americana, tenían que tener en cuenta. Las relaciones con los países vecinos de la América española eran un asunto delicado, que podía traducirse fácilmente en sentimientos nacionalistas de orgullo herido y en acusaciones de traición.

Pero hubo otras voces influyentes que criticaron el tratado por razones opuestas. Barbosa Lima, el principal opositor del tratado en la Cámara Baja, acusó a Rio Branco de tener "instintos belicosos" y de pertenecer a la misma escuela del estadista francés Jules Ferry, que había sido responsable de aventuras imperialistas en Asia y África. El senador Lauro Sodré, por su parte, tachó la política de Rio Branco de "imperialista" y sostuvo que Brasil había comenzado un periodo de conquistas siguiendo los pasos de Francia, Inglaterra y Estados Unidos: "Este imperialismo de última hora nos hace parecer ridículos", declaró (citado en Tocantins 1961: vol. 3, 662 y 664).[4]

Evidentemente, la adquisición del Acre dio luz a lo que Álvaro Lins, autor de la biografía semioficial (y probablemente más citada del Barón), ha denominado "la leyenda del imperialismo de Rio Branco" (1965, 290). Otros estudiantes de la política exterior brasileña se muestran renuentes a emplear el término *leyenda* a este respecto. El historiador norteamericano Bradford Burns, por ejemplo, comparó

4 Acerca de los debates en torno del tratado véase Tocantins (1961, vol. 3, capítulo 60); Lins (1965, 293-301) y Stokes (1966, 444).



Figura 2. Crispim do Amaral, *No talho*

Fuente: *A Avenida*, 31 de octubre de 1903.

el episodio del Acre a los eventos en Texas unos 75 años antes, cuando los colonos apoyados por los Estados Unidos obtuvieron su independencia de México a través de la lucha armada. Y un estudio más reciente, de un historiador brasileño, reconoce que la actuación de Brasil en la América del Sur dio una vuelta que significó

"la reanudación de la política imperial con ropa nueva" (Burns 1966, 43; Cervo y Bueno 1992, 176).

Sin embargo, importantes voces contemporáneas negaron todo esto. En febrero de 1904, una manifestación popular en honor a Rio Branco se llevó a cabo en el Palacio de Itamaraty. El barón, en su discurso público, optó por hablar suavemente, mezclando nociones de patriotismo y de paz. Él abrió su discurso con una referencia a las fuertes críticas que había sufrido y expresó su gratitud por las palabras de apoyo que había recibido "de todo el país". Estas le habían ayudado, dijo, a continuar sirviendo a la patria, indiferente a las divisiones políticas internas, y mantener la calma ante el peligro. Solo entonces, después de identificarse con el interés nacional y construir una serena, pero poderosa imagen de sí mismo, pasó a discutir el asunto internacional y su supuesto carácter violento. "*O acontecimento que celebrais hoje com todo o ardor do vosso patriotismo*", dijo a su audiencia, y nótese la negación parecida a las que hemos citado antes, "*não foi e não pode ser chamado uma vitória da diplomacia brasileira. No pacto que concluímos com a Bolívia não houve vencedores nem vencidos*," y "*estou muito satisfeito*", añadió, "*por ter sido capaz de colaborar nesta obra de paz e confraternidade*" (Rio Branco 1945-1948: vol. 9, 67 y 68).

En el discurso de Rio Branco, la política nacional se mezclaba con las relaciones internacionales; sentimientos y percepciones de ambas esferas se entrecruzaron y respondieron a exigencias a la vez internas y externas. Fue una síntesis magistral de los tipos opuestos de crítica que él y su política habían sufrido y que, a su vez, reflejaban las tendencias contradictorias de la era del imperio en el mundo en general (Best 1999, 620; Cooper 1991, capítulo 2). La combinación de nacionalismo e internacionalismo, expansionismo y legalidad, fuerza y cordialidad, tanto en la acción como en las palabras, ha demostrado ser una propuesta ganadora. Y, en efecto, la imagen de Rio Branco como la encarnación de esta fórmula, que había comenzado a aparecer en la prensa de Río de Janeiro a lo largo de las diferentes etapas del conflicto del Acre, pasa a dominar el debate público brasileño en los años siguientes.

A este respecto, las caricaturas desempeñaban un papel central. Como ha observado Rubén Gill (1944), la entrada del barón en el ministerio coincidió con el florecimiento del dibujo irónico en los periódicos y revistas de Río de Janeiro, y con el aparecimiento de una generación vigorosa de caricaturistas que acompañaban intensiva y extensivamente su actuación diplomática.

Un buen ejemplo es la caricatura aparecida en la portada de la *Revista da Semana* en febrero 1903, cuya leyenda claramente pone el comportamiento respetuoso de la ley por encima de la violencia: "*Conquanto na balança da minha consciência*

pese mais o direito que a força, sem temer os embates do destino, demonstrarei ao mundo inteiro que o Brasil, se o procurem o encontrem" (figura 3).

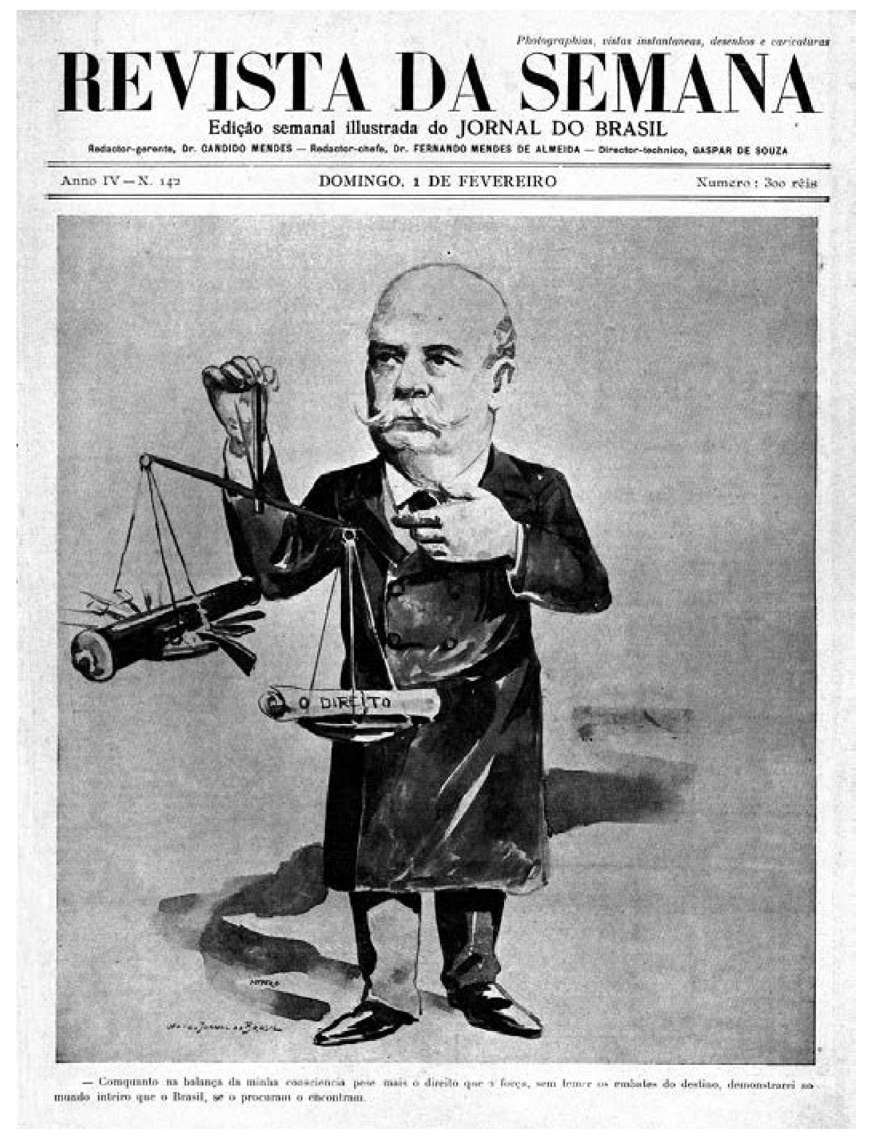


Figura 3. Amaro do Amaral (?), *Fuerza y derecho*

Fuente: *Revista da Semana*, 1 de febrero de 1903.

Sin embargo, la caricatura es al mismo tiempo una demostración de fuerza (simbolizada por el cañón), que debe ser distinguida de la violencia. Es una afirma-

ción de la fuerza militar racional moderna, para ser utilizada, supuestamente, solo como último recurso. La demostración de la fuerza nacional es lo que permite el rechazo de la violencia. Los dos están íntimamente conectados. Lo mismo puede decirse de la caricatura publicada por el *Don Quixote* dos semanas después (figura 4).

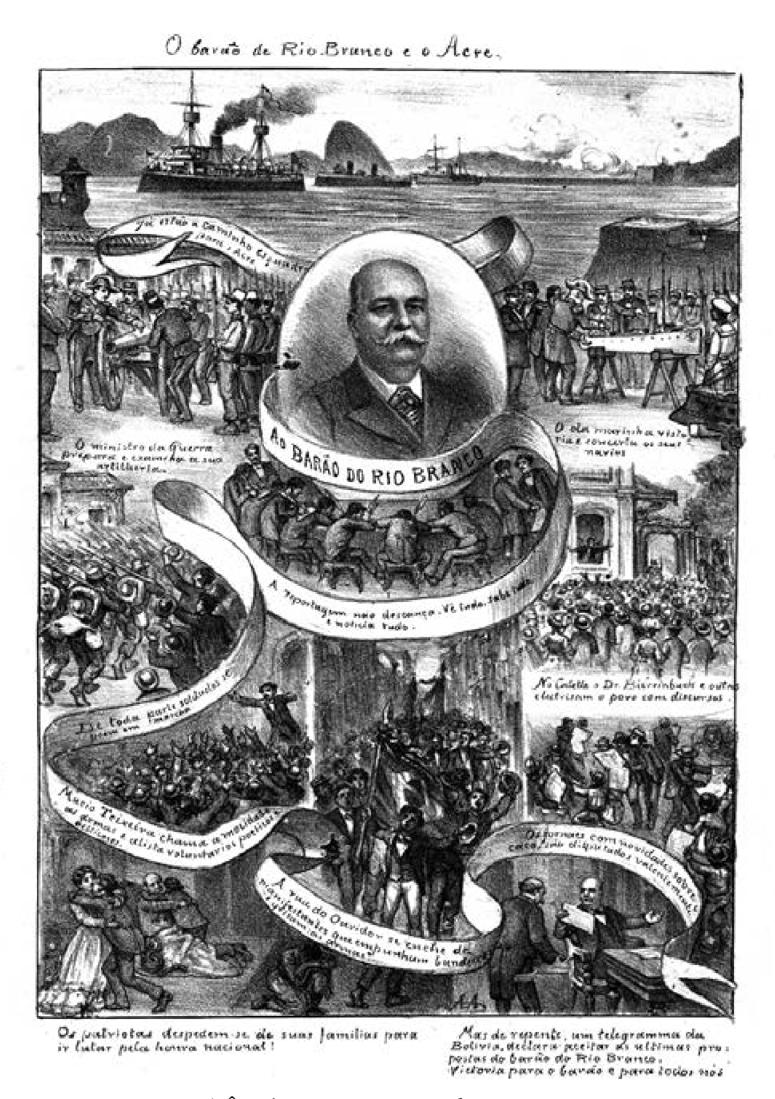


Figura 4. Ângelo Agostini, *O Barão do Rio Branco e o Acre*

"Já estão a caminho esquadras para o Acre; O ministro da guerra prepara e examina a sua artilharia; O da marinha concerta os seus navios; De toda parte soldados se põem em marcha; A rua do Ouvidor se enche de manifestantes que empunham bandeiras e gritam: às armas!; Mas de repente, um telegrama da Bolívia declara aceitar as ultimas propostas do Barão do Rio Branco. Victoria para o Barão e para todos nós".

Fuente: *Don Quixote* (14 de febrero de 1903, 7).

Rio Branco aparece en medio de un ambiente bélico, pero al mismo tiempo, de alguna manera —sereno y en traje civil— está por encima o fuera de este ambiente. El caricaturista José Carlos de Brito e Cunha percibió muy bien el rápido engrandecimiento de la figura del barón, al ofrecer un metacomentario sobre el proceso da la construcción del héroe en sí mismo, inmediatamente después de la mencionada manifestación popular (figura 5).

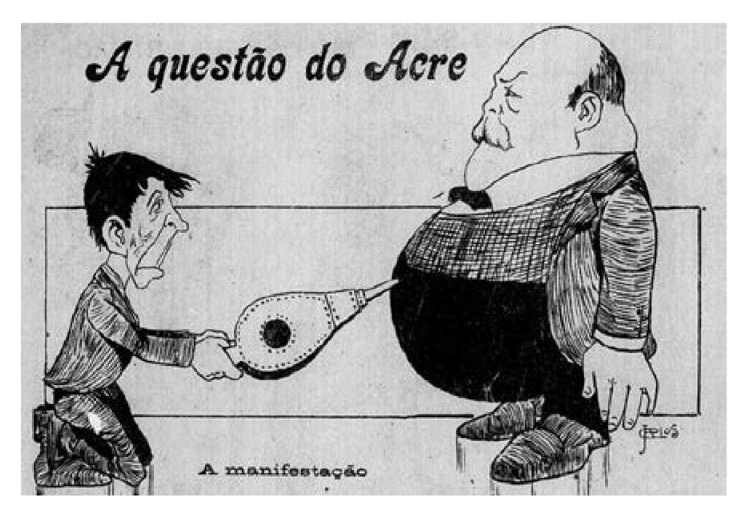


Figura 5. José Carlos de Brito e Cunha, ***A questão do Acre***

Fuente: *Tagarela* (4 de febrero de 1904, 7).

Aparentemente, el barón se estaba haciendo, literal y figurativamente, más grande, en sincronía con la expansión territorial de la nación.

Raíces (viejas y modernas) de *Paz e concórdia*

Volvamos ahora a *Paz e concórdia* y sus mensajes similares. No era casual la correspondencia entre los elementos visuales y textuales del discurso diplomático oficial. Todo era parte de una orquestada campaña de propaganda y de un ejercicio consciente de construcción de imágenes. A pesar de sus tendencias expansionistas recientes y su política de lograr un papel de liderazgo en la América del Sur, la élite gobernante de la república oligárquica brasileña estaba interesada en mantener la estabilidad regional. Recordemos que en aquella época positivista de modernización autoritaria, el orden era ampliamente percibido como un requisito previo para el progreso. Y, tal como ha señalado José Luis Romero (1956, 186) con respecto al lema de "paz y administración" de la república oligárquica argentina, consolida-

da bajo la primera presidencia de Julio Roca (1880-1886), la paz y el orden eran sinónimos. Así es como el discurso brasileño, que se puede llamar el discurso de pacifismo patriótico,[5] entra en escena. Iba dirigido principalmente hacia Argentina. La guerra con este poderoso vecino en acelerado proceso de modernización, que la élite brasileña, y Rio Branco en particular, veía con una mezcla de admiración y asombro debía evitarse a fin de garantizar la marcha hacia la "civilización". El barón quería aparecer fuerte ante la mirada de estos vecinos pero no quería alienarlos (Preuss 2011, 173-177).

En este sentido, *Paz e concórdia* le sirvió bien, pero no lo suficiente. Estados Unidos tenía una presencia muy destacada en la pintura, mientras que la América española no tenía ninguna. Fue probablemente por ello que el gran lienzo del pintor Benjamin Parlagreco, *Visita do general Roca* (figura 6), que conmemora la histórica visita del presidente argentino a Río de Janeiro en 1899, durante su segundo mandato, fue también puesta en exhibición en el Palacio Itamaraty, en una sala no muy lejos de *Paz e concórdia*.

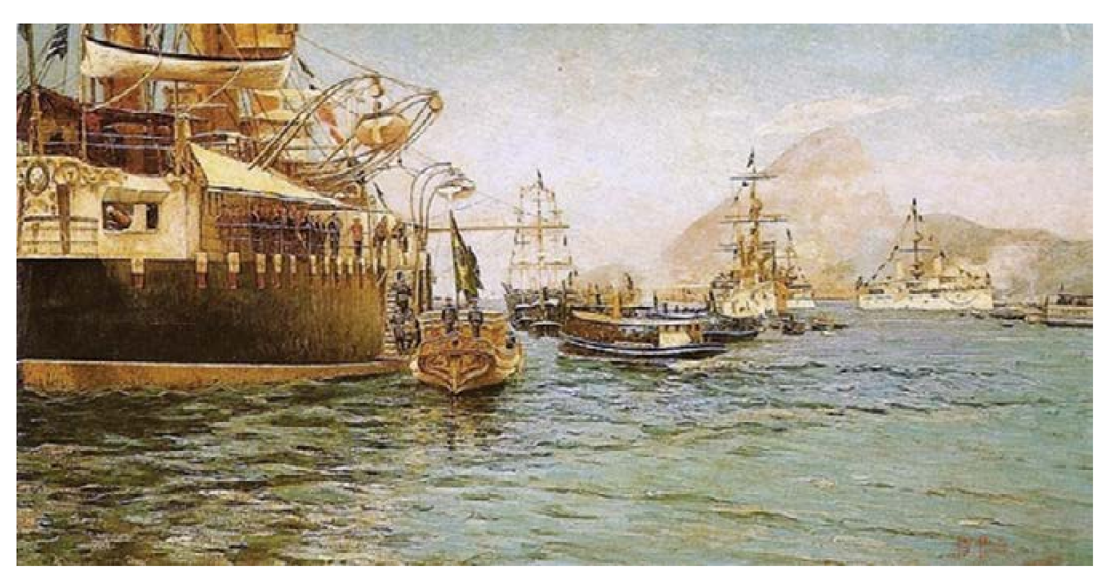


Figura 6. Benjamin Parlagreco, ca. 1900, *Visita do general Roca* (óleo sobre tela, 115 × 200 cm, Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro)

[5] Tomo este término de Cooper (1991).

Esta pintura constituye aun otra demostración de fuerza militar que pone la paz, es decir, el orden, antes que la violencia. El ambiente general es luminoso y sereno. El *Riachuelo*, buque insignia de la marina brasileña, que aparece en la parte delantera e izquierda del cuadro, se ve bastante inofensivo. Los buques de guerra argentinos están lejos en el fondo, sus aspectos amenazadores, por tanto, también disminuidos, aunque no totalmente deshechos. De la misma manera, la mayoría de las figuras humanas se visten de civil. Pero mientras que *Paz e concórdia* hace hincapié en el acercamiento entre Brasil y la América del norte, esta pintura destaca las relaciones de amistad de Brasil con Argentina. De esta manera, las dos obras de arte se equilibraban y se complementaban mutuamente, ofreciendo una representación perfecta de la maniobra de Rio Branco entre los gigantes del norte y del sur.

Pero, aun así, los intereses calculados por sí solos no pueden explicar el mensaje de pacifismo patriótico que acompañaba la política de Rio Branco. Tampoco puede la enorme cantidad de propaganda que emanaba del Itamaraty durante sus años, explicar del todo la amplia reproducción de su figura como el supremo defensor del interés nacional brasileño, un gigante a la vez amable y amenazador, no solo dentro Brasil, sino también en varios países de la América española.[6]

Dos caricaturas aparecidas en la popular revista argentina *Caras y Caretas* demuestran la circulación de estas representaciones más allá de las fronteras nacionales (figura 7).

La primera, publicada en el contexto de la Tercera Conferencia Panamericana en Río de Janeiro —un hito en la promoción del prestigio continental de Brasil por el barón—, muestra a un Rio Branco firme e imponente con la bandera brasileña en el fondo. La leyenda debajo sugiere la violencia, pero la transfiere de la dimensión física a la dimensión simbólica, expresando así la tensión inherente en la figura del ministro (figura 8). La misma tensión entre violencia y no violencia fue ironizada en un número posterior de la revista argentina, que destacó las grandes proporciones

6 La gran fama de Rio Branco en América Latina fue reconocida incluso por su gran rival, el intelectual y estadista argentino, Estanislao Zeballos, quien lamentó el hecho de que: "La prensa brasileña y una parte de la prensa sudamericana, especialmente las chilena y uruguaya, le han discernido el título contradictorio de conquistador pacifista que vence a sus adversarios y los despoja de su territorio evitando el derramamiento de sangre y las calamidades sociales y económicas de la guerra" (1912, 424). El discurso hispanoamericano sobre Rio Branco, tan como el brasileño, tenía dos facetas convergentes: intelectual y popular. Para un buen ejemplo de la primera, véase Rodó (1913).

de Rio Branco y representó la "amabilidad" del dignatario, y por extensión también la de Brasil, como dudosa y tal vez incluso amenazadora.[7]



Figura 7. Aurelio Giménez (?), *El barón de Rio Branco*

"Del Congreso de Río es presidente, su oratoria al rival hunde y destroza, goza de fama de estadista y goza de salud excelente".

Fuente: *Caras y Caretas*, 25 de agosto de 1906.

La construcción exitosa de Rio Branco como símbolo de un Brasil vigoroso pero esencialmente cordial y no violento también se derivaba de continuidades históricas y discursivas. El uso del trabajo de Parlagreco, que había sido pintado antes de que el barón asumiera su cargo, muestra que ni la política ni el discurso que la acompañaba eran completamente nuevos.

Esto puede ser demostrado también por la existencia de una versión anterior y ligeramente diferente de *Paz e concórdia*, publicada en 1900 en *Caras y Caretas*, cuando el presidente Campos Sales retribuyó la visita de Roca y viajó a Buenos Aires (figura 9).

---

7 No he logrado averiguar la identidad de la otra figura representada en la caricatura.


CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

JOSÉ S. ÁLVAREZ
FUNDADOR

CARLOS CORREA LUNA
DIRECTOR

JOSÉ M CAO
DIBUJADOR

AÑ0 XI — BUENOS AIRES, 28 DE NOVIEMBRE DE 1908 — N.° 530

RECUERDOS DE VIAJE

La amabilidad brasileña

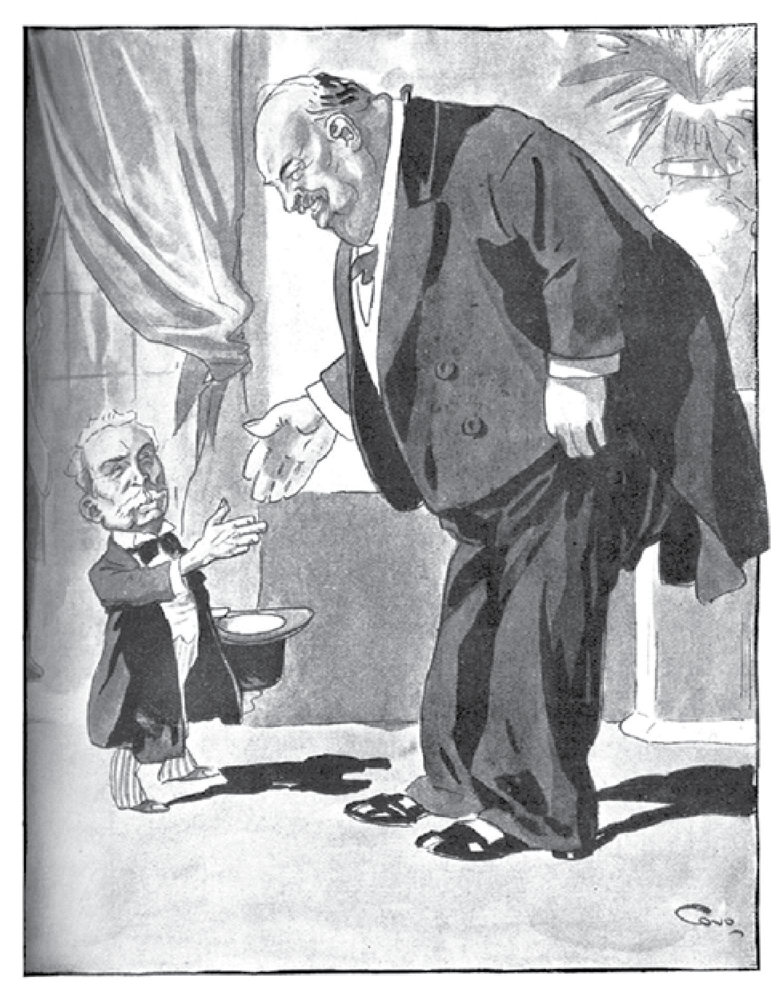


Figura 8. José M. Cao, *Recuerdos de viaje. La amabilidad brasileña*

Fuente: *Caras y Caretas*, 28 de noviembre de 1908.



Figura 9. ***Paz e concórdia***

Fuente: *Caras y Caretas*, 27 de octubre de 1900.

En esta versión, Rio Branco no aparece y los colores de la bandera de Estados Unidos también están ausentes; pero, por lo demás, los detalles y la impresión general permanecen iguales. Es significativo que ambas pinturas fueron integradas por primera vez al discurso de la política exterior brasileña, en el contexto de relaciones más estrechas, nacidas de una convergencia de ideales y valores entre las oligarquías de los dos países en 1899-1900. Esto indica hasta qué punto la diplomacia asertiva de Rio Branco y su representación visual habían asimilado tropos y nociones ya existentes de fuerza nacional y de orden y progreso internacional.

De hecho, la genealogía de *Paz e concórdia* nos devuelve a un momento todavía anterior a las visitas presidenciales. Los orígenes de la obra se remontan a otro cuadro de Pedro Américo, *Libertação dos escravos*, encargado por el antiguo régimen imperial, para conmemorar la abolición de la esclavitud en mayo de 1888 (figura 10).



Figura 10. Pedro Américo, 1889, *Libertação dos escravos* (óleo sobre tela, 140,5 × 200 cm, Acervo Artístico Cultural do Governo do Estado de São Paulo)

Como se observa, la pintura destaca el carácter supuestamente ordenado y pacífico de la abolición, en consonancia con la tendencia general en aquel momento de silenciar sus rasgos rebeldes. Un año y medio después, en noviembre de 1889, el ejército derroca a la monarquía. Paradójicamente, este acontecimiento, que marcó el comienzo de una década de agitación política y violencia pública, también servía para reforzar la narrativa de la nación pacífica. Si *Libertação dos escravos* ocultaba la agitación social y la resistencia esclava que habían contribuido a la abolición, detrás de la pantalla de la benevolencia del Estado, su reelaboración posterior, *Paz e concórdia*, enterraba la turbulencia violenta de los inicios de la república bajo una fachada de armonía internacional.[8] El único remanente de la violencia era quizá el vencido genio del mal y su espada rota (en el medio de la parte inferior de la pintura). El tema histórico cambió, al igual que algunos detalles, pero la narración pictórica principal y la noción fundamental de la paz (es decir, el orden) se mantuvieron.

Conclusión

La trayectoria de *Paz e concórdia* demuestra que la imagen de Brasil como una nación fuerte pero esencialmente pacífica, reproducida en el discurso visual de las

---

8 Sobre la silenciación de la esclavitud y otros tipos de violencia colectiva en la pintura de historia brasileña de la época, véase Christo (2009).

relaciones internacionales sudamericanas a través de las diversas representaciones de Rio Branco y su política, evolucionaba en contacto con otras imágenes y relatos nacionales. Es decir, tenía raíces profundas en la historia singular de Brasil: larga y extensa esclavitud; estabilidad política bajo un gobierno monárquico; un legado de expansionismo y conflictos con los vecinos. Pero no solamente eso. El discurso de pacifismo patriótico se alimentaba al mismo tiempo de tendencias más recientes en el ámbito internacional. Por un lado, iba de la mano con el creciente interés de las oligarquías modernizadoras sudamericanas del fin del siglo en “Ordem e progresso”, “Paz y administración”, tanto dentro como fuera de las fronteras estatales; por el otro, con el jingoísmo reinante en el mundo. Formaba, sin duda, parte integral del clima positivista y social-darwinista dominante. Allí residía el secreto del éxito de la fórmula Rio Branco: expansión de las fronteras nacionales mediante la negociación.

Sin embargo, teniendo en cuenta el carácter dual de este discurso visual en términos de sus formas gráficas, cabe una reflexión. Es llamativa la convergencia entre el lenguaje neoclásico y la solemnidad grandiosa de las pinturas históricas —una larga herencia dejada por el imperio— y el lenguaje moderno y económico de las caricaturas. Estas últimas, como observa João Paulo Rodrigues (2011), transmitían mensajes relativamente simples con una economía de medios, creando un humor burlón, adecuado a la risa popular. Además, las revistas ilustradas en que se publicaban las caricaturas tenían una difusión considerable, más allá de las clases educadas.

Esto nos lleva a formular dos puntos finales. El primero es destacar la importancia del discurso de las relaciones exteriores en América Latina como espacio privilegiado de producción de identidades nacionales y supranacionales. Aparentemente, aquí, al igual que en otras partes del mundo durante el cambio de siglo, ya no se trataba de un discurso cerrado de las élites, sino de un debate público potencialmente emocional y explosivo, que se estaba trasladando de los palacios a las calles y de las calles a los palacios, a través de los nuevos medios de comunicación y representación. La trayectoria de *Paz e concórdia*, tanto en *Caras y Caretas* como en el Itamaraty, simboliza muy bien esta tendencia.

Por lo tanto, a partir de todo lo descrito —y este es el segundo punto—, cabe cuestionar la interpretación dominante de la primera república brasileña como un proyecto totalmente fallido, en cuanto a la creación de una simbología nacional efectiva y afectiva (Carvalho 1993). Tal como se ha visto, ciertas imágenes que se producían en aquel entonces han tenido y continúan teniendo presencia en el imaginario político y social brasileño.

Bibliografía

Best, Geoffrey. 1999. "Peace Conferences and the Age of Total War: The 1899 Hague Peace Conference and What Came After". *International Affairs* 75, n.º 3: 619-634.

Burns, E. Bradford. 1966. *The Unwritten Alliance*: *Rio-Branco and Brazilian-American Relations*. New York: Columbia University Press.

Cardoso, Fernando Henrique. 2000. "Discurso do Senhor Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, na Solenidade de Formatura dos Alunos do Instituto Rio Branco. Palácio Itamaraty, maio 18, 2000". http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-henrique-cardoso/discursos-1/20-mandato/10-semestre/54.pdf.

Carvalho, José Murilo de. 1993. *A formação das almas*: *o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Carvalho, José Murilo de. 2000. "Dreams Come Untrue". *Dadealus* 129, n.º 2: 57-82.

Cervo, Amado Luiz y Clodoaldo Bueno. 1992. *História da política exterior do Brasil*. São Paulo: Ática.

Christo, Maraliz C. V. 2009. "A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório". *Arbor* 740: 1147-1168.

Cooper, Sandi E. 1991. *Patriotic Pacifism: Waging War on War in Europe, 1815-1914*. New York: Oxford.

Gill, Ruben. 1944. "Rio Branco e a caricatura". *Dom Casmurro: Grande Hebdomadário Brasileiro*, número extraordinário: 67-69.

Holanda, Sérgio Buarque de. 1995 [1936]. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lafer, Celso. 2000. "Brazilian International Identity and Foreign Policy: Past, Present, and Future". *Daedalus* 129, n.º 2: 207-238.

Lins, Álvaro. 1965. *Rio-Branco (o barão do Rio-Branco) biografia pessoal e história política*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Lustosa, Isabel. 1989. "Humor e política na Primeira República". *Revista USP* 3: 53-64.

Neumann, Iver. 1996. "Self and Other in International Relations". *European Journal of International Relations* 2, n.º 2: 139-174.

Preuss, Ori. 2011. *Bridging the Island*: *Brazilians' Views of Spanish America and Themselves, 1865-1912*. Madrid: Iberoamericana.

Rio Branco, José Maria da Silva Paranhos, Jr., Barão do. 1945-1948. *Obras do Barão do Rio Branco*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores. 9 vols.

Rodó, José Enrique. 1913. "Río Branco". *Revista Americana* 4, n.º 4: 181-183.
Rodrigues, João Paulo Coelho de Souza. 2011. "O barão do Rio Branco nas revistas ilustradas da Belle Époque". Ponencia presentada en el XVI Congreso de AHILA, Cádiz, España.
Romero, José Luis. 1956. *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Rosemberg, Liana. 1999. "Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista". Disertación de doctorado, Universidad de São Paulo, Brasil.
Stokes, Charles E. 1974. "The Acre Revolutions, 1899-1903: A Study in Brazilian Expansionism". Disertación de doctorado, Tulane University.
Tocantins, Leandro. 1961. *Formação histórica do Acre*. 3 vols. Rio de Janeiro: Conquista.
Zeballos, E. S. 1912. "Rio Branco". *Revista de Derecho, Historia y Letras* 14, n.º 41: 411-439.

¿Juntos y bien revueltos? La representación etnocultural de México en estampillas postales de 1930-1940

Henio Hoyo
German Institute of Global and Area Studies

El objetivo de este capítulo es analizar cómo las estampillas postales se han usado para difundir un *imaginario nacional oficial* sobre las características étnicas, culturales e históricas de México y los mexicanos.[1] Para ello, primero se ofrece una introducción general sobre el estudio académico de las estampillas postales, luego se presenta una historia breve sobre los temas e iconografía presentados en estampillas postales de México durante el siglo XIX. Finalmente, me enfoco en el estudio de las estampillas mexicanas emitidas entre 1933 y 1940 —es decir, inmediatamente antes y durante el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas del Río (diciembre de 1934-noviembre de 1940) y poniendo atención en los mensajes y representaciones etnoculturales y sus implicaciones ideológicas—. Para ello, se usan catálogos y guías especializados.[2]

---

1 Por imaginario nacional entiendo una forma específica de imaginario social (véase Taylor 2004) que permite la constitución, la continuación y la legitimidad de una comunidad nacional al establecer tres aspectos esenciales de ella: primero, los requisitos que toda persona, objeto o lugar debe poseer para ser considerado como parte de la nación; segundo, los elementos comunes que se consideran como los fundantes del grupo en términos históricos, sociales e institucionales; tercero, los elementos diferenciadores que, cuando menos en teoría, hacen a dicha comunidad esencialmente diferente del resto de las naciones y grupos en el mundo. Véase Hoyo (2012 y 2014).

2 Mis fuentes serán el listado para México del catálogo universal Scott (Scott Publishing 2007), así como el catálogo especializado de Fernández Terán (1997) y la guía de Ignacio Esteva (1984). Los

¿Por qué usar estampillas?

Las estampillas (también llamadas timbres o sellos postales) son inventos relativamente recientes, directamente asociadas con la Revolución Industrial y sus consecuencias sociales: migraciones masivas internas e internacionales, crecimiento urbano, expansión en las comunicaciones e incremento en la alfabetización.

En este sentido, tanto en la Inglaterra del siglo XIX como en muchos otros lados del mundo, el aumento en la demanda por servicios de correo había sobrepasado la capacidad de los servicios de mensajería personal, los cuales además eran extremadamente caros. Además, dado que el importe del mensaje era variable y debía ser cubierto por el destinatario de la carta, una gran cantidad de ellas eran rechazadas ante la imposibilidad de cubrir el costo (véanse al respecto Daunton 1985; Golden 2009; John 1995).

Para resolver esta situación, en 1837 *sir* Rowland Hill propuso una reforma integral del servicio postal de Inglaterra. Su sistema se basaba en el prepago por el servicio postal, según tasas fijas de acuerdo con el peso de la carta y la distancia que iba a recorrer. Y para hacer posible dicho sistema, Hill planteó la creación de pequeñas estampas que mostrarían el importe que se debía pagar de acuerdo con la tasa fija aplicable. El usuario compraría la estampilla correspondiente y luego la adheriría a la carta, como prueba de pago del servicio postal por todo el trayecto y hasta el domicilio del destinatario indicado en el sobre. Así, la primera estampilla postal de la historia (el *Penny Black*) fue emitida en 1840 con el busto de la reina Victoria (véanse Daunton 1985; Muir 1990). El sistema fue un éxito y rápidamente fue adoptado en todo el mundo, pues incrementó enormemente la comunicación escrita y trajo profundas implicaciones para la vida de individuos y sociedades (Golden 2009).

Pese a su importancia histórica, las estampillas postales han sido sorprendentemente desdeñadas en la academia (Deans y Dobson 2005; Reid 1984). De hecho, cuando son usadas, casi nunca son como fuente de información, sino simplemente como materiales de apoyo, por ejemplo, como ilustración ocasional en un libro. Al parecer, en la academia —y particularmente en las ciencias sociales— el estudio de las estampillas es considerado una actividad "de coleccionistas" y no de investigadores serios.

Esto es bastante sorprendente, ya que, por un lado, la extraordinaria abundancia de estampillas postales en todo el mundo permitiría un número casi ilimitado

números entre corchetes corresponderán al número Scott de la estampilla específica. Excepto cuando se indique lo contrario, todas las imágenes provienen de la colección privada José Luis Hoyo Pröhuber.

de estudios y comparaciones; por el otro, objetos muy relacionados como monedas y billetes de banco sí han logrado un estatus como fuentes válidas de información académica, no solo para investigaciones en historia nacional, regional y económica, sino también respecto a arte, sociología, propaganda política, etcétera.[3] Al respecto, se ha señalado a Carlos Stoetzer y Donald Reid como los precursores del estudio académico de las estampillas. Otras de las pocas obras comprehensivas al respecto, podemos encontrar el trabajo introductorio de Altman, la lograda obra comparativa de Child, y el muy detallado estudio semiótico de D. Scott (véanse Reid 1984; Stoetzer 1953; Altman 1991; Child 2008; Scott 1995). A estos se añaden varios estudios de caso.[4]

En dicha literatura se puede detectar un acuerdo más o menos explícito respecto a las dos características más importantes que han hecho de las estampillas medios ideales para la propaganda político-ideológica: su carácter oficial, por un lado, y su distribución internacional, por el otro. Lo primero es resultado del monopolio que los Estados-nación han ejercido sobre la emisión de estampillas, lo cual está consagrado no solo por leyes internas, sino también en el derecho e instituciones internacionales.[5] Lo segundo es una consecuencia natural de su función postal: las estampillas se distribuyen no solo dentro, sino fuera de las fronteras del Estado que las emite —esto a diferencia de los billetes de banco y monedas, que al menos en principio, están hechos para circular dentro de las fronteras del estado emisor—.[6]

---

3 Véanse, por ejemplo, Helleiner (1999), Hymans (2004), Penrose y Cumming (2011), Shanahan (2003), Unwin y Hewitt (2001), Veselkova y Horvath (2011), entre otros muchos.

4 Dos trabajos muy detallados, productos de investigaciones de doctorado, son los de Navarro (2009) sobre los sellos de la España franquista, y de Siebertz (2005) sobre el caso de Irán. Luego, Igor Cusack, Stanley D. Brunn y Paulina Raento han producido una serie de artículos sumamente interesantes al respecto. Véanse Brunn (2001 y 2011), Cusack (2005), Raento (2006), Raento y Brunn (2005 y 2008). También muy importante es el trabajo de Dobson (2005) respecto a los complejos procesos, negociaciones políticas y actores involucrados la emisión de estampillas. Mi investigación también va en este mismo sentido; algunos adelantos de ella están en Hoyo (2010 y 2012). Finalmente, otros autores y obras relevantes son las de Covington y Brunn (2006), Jones (2001), Kevane (2008), McQueen (1988), Nuessel (1992), Osmond (2008), Osmond y Phillips (2011), Pierce (1996), Schwarzenbach (1999) y Wallach (2011).

5 A este respecto véase Codding (1964). Aunque han circulado estampillas emitidas por entidades privadas, estas son excepciones y dependen de la compañía tenga una red de distribución en el país de destino. En cambio, una estampilla postal respaldada por la UPU tiene validez universal: cubre el envío hasta su destino sin importar cuántos países cruce.

6 Respecto al papel de la moneda en el proceso de delimitación (real y conceptual) de la nación véase Helleiner (1997 y 1999).

Otros especialistas han mencionado más características relevantes de las estampillas. Por ejemplo, su mismo formato y tamaño obligan a que cualquier mensaje en ellas sea sumamente "enfocado", es decir, directo y muy conciso.[7] Pero, a la vez, las estampillas se pueden producir muy rápidamente y en series que incluyen muchos ejemplares de valores distintos (a fin de cubrir diferentes tarifas postales) y, por ende, cada una puede presentar un diseño particular. En ese sentido, las estampillas son un medio propagandístico sumamente versátil (Hoyo 2012, 21).

Por otro lado, se debe recordar que las estampillas están íntimamente ligadas a la creación y desarrollo del servicio postal: una de las primeras agencias centralizadas del Estado moderno que presta un servicio público directamente a los ciudadanos y cuyas oficinas y representantes llegan hasta los más alejados rincones del territorio nacional (Hoyo 2012, 21). Por ende, para los ciudadanos, las estampillas se convirtieron en representantes de un poder central, nacional, incluso en lugares donde otros impresos y productos oficiales no podían llegar de manera cotidiana (véase Daunton 1985).

Finalmente, las estampillas son objetos de producción y circulación masiva, y ciertamente se pueden incluir dentro de las formas de "nacionalismo banal" a las que se refiere Michael Billig (1995). Sin embargo, también es cierto que en su uso cotidiano, las estampillas toman un carácter mucho más individual, incluso personal. Esto es: un billete de banco o moneda se utiliza cientos de veces por personas anónimas, de manera bastante automática; en cambio, las estampillas están hechas para ser usadas una sola vez. Son fijadas a un envío particular, remitido por una persona con nombre y apellido, que va dirigido a otra igual y, muy posiblemente, que trata temas del ámbito personal, familiar, incluso íntimo. Además (y de nuevo, en contraste con los billetes de banco), las estampillas son frecuentemente dignas de atención: en general, la primera acción del receptor de una carta es leer el nombre del remitente y, luego, observar la estampilla, especialmente si esta tiene un diseño llamativo (Hoyo 2010, 74).[8]

Por todas estas razones, las estampillas han sido vehículos ideales para transmitir mensajes y propaganda oficiales; de hecho, son verdaderas formas de represen-

---

7 Como Osmond y Phillips (2011, 1138 y 1139) han argumentado recientemente, por su mismo formato, las estampillas obligan al diseñador a *telescope in* o *zoom in* en un tema en particular. De hecho, como bien lo advierte Scott (1995, 13), las estampillas postales son probablemente el producto cultural de mayor densidad ideológica por centímetro cuadrado.

8 Respecto a los efectos de la expansión del servicio postal en las costumbres sociales y en la vida privada, véase Golden (2009).

tación masiva de la nación como comunidad imaginada.[9] No en balde se les ha llamado tanto autorretratos del Estado como representaciones oficiales de la nación.[10]

El bosque o los árboles: narrativas en las estampillas ordinarias *vs*. conmemorativas

Aunque existe una gran cantidad de formas para clasificar los tipos de estampillas existentes, hay dos grandes grupos que son fácilmente identificables: primero, las estampillas de tipo permanente u ordinario; segundo, las estampillas conmemorativas.

Las estampillas ordinarias están completamente diseñadas para cubrir la demanda de servicios postales de manera rápida y eficiente. Por ello, son producidas en grandes "series" que incluyen diversos valores, para así poder cubrir todas las posibles tarifas del servicio de correos: desde una tarjeta postal hasta un paquete, tanto para destinos nacionales como para extranjeros. Por ende, cada uno de esos valores dentro de la serie puede, en teoría, tener un diseño distinto al resto. Además, dado su uso intensivo, las series de estampillas permanentes se producen y reimprimen masivamente y durante largos periodos de uso, que se miden en años o incluso décadas, durante los cuales sufren solo pequeñas modificaciones como ajustes en el valor o variaciones de colores.

Para nuestro caso, es muy importante tomar en cuenta que las series permanentes son concebidas, precisamente, como *series* y no como simples agregados de estampillas diversas. Esto es: las series permanentes casi siempre están ideadas a partir de un tema central (por ejemplo, "trajes típicos del país", "grandes gestas de nuestra historia" "personajes centrales de nuestra cultura") y, luego, cada estampilla dentro de dicha serie será diseñada para presentar a un aspecto o ejemplo, cuidadosamente seleccionado, de dicho tema central.[11]

En este sentido, las series permanentes pueden considerarse una micronarrativa oficial y visual sobre un tema. De hecho, es muy común que dicha narración sea explícita (por ejemplo, mediante un texto o título en la estampa) y que además

---

9 Respecto a las estampillas como piezas visuales de una comunidad imaginada, véanse, por ejemplo, Covington y Brunn (2006) y Leclerc (1994).

10 Como les llaman Navarro (2009) y Kevane (2008), respectivamente.

11 Existe otro tipo de series permanentes, donde el mismo motivo se repite en cada valor y estampilla, con solo variaciones en cuanto a color o en detalles muy particulares. Un ejemplo clásico son las series que repiten el mismo escudo de armas o retrato del soberano en distintos tonos. Sin embargo, este tipo no es tan interesante para nuestro caso.

siga un orden fácilmente identificable: por ejemplo, iniciando con el valor más bajo de la serie y culminando con el más alto, de acuerdo con un criterio determinado (cronológico, geográfico, conceptual o cualquier otro).

Precisamente por ello, ciertas estampillas dentro de la serie tienen especial importancia. Las de valor más bajo son las que "abren" la serie y presentan su temática. Además, dado su bajo costo, tienden a ser de uso bastante común en los servicios postales normales y, por ende, su visibilidad pública es elevada. Por su parte, las estampillas de valor más alto tienen las funciones de "cierre" o culminación de la serie, tanto en sentido real como simbólico. Su uso postal efectivo puede ser limitado por su alto costo monetario, por ejemplo, solo en caso de paquetes o servicios internacionales. Sin embargo, estas estampillas también tienden a ser visualmente más atractivas, por lo que su distribución entre los círculos filatélicos tiende a ser mucho mayor.[12]

Finalmente, las series permanentes son diseñadas para usarse durante largos periodos; por ende, se espera que los temas y símbolos usados en ellas no cambien en muchos años. En otras palabras: las estampillas de la serie permanente deben ser relativamente inmunes a las variaciones político-ideológicas que resulten de la llegada de distintas administraciones y partidos al poder. Así, sus temas y diseños tienden a enfocarse en las tradiciones y objetos culturales más aceptados, en los momentos más ampliamente reconocidos como trascendentales para la historia nacional o en los símbolos nacionales más consolidados, de los que no se espera un cambio fundamental en el corto o mediano plazo.

En este sentido, cuando son examinadas desde un punto ideológico, las estampillas de las series permanentes hacen una narración general sobre la nación y sus características y se centran en los elementos ideológicos, representativos y simbólicos más básicos de ella. Tanto es así que una regla casi sin excepciones es que los cambios drásticos en la narrativa político-ideológica de las series permanentes solo sucederán en ocasión de transformaciones políticas muy abruptas, incluso revolucionarias en el Estado-nación que las emite. Esto ha quedado muy claro, por ejemplo, después de los procesos de transición a la democracia.[13]

---

12 Los valores intermedios de la serie que corresponden a las tarifas postales más comunes son, evidentemente, los que tendrán mayor circulación real entre los usuarios, particularmente aquellas estampillas cuyo valor cubre la tarifa de una carta común a un destino nacional. En consecuencia, las autoridades postales tienden a ponerles una atención especial, sobre todo respecto a qué evento o diseño en particular van a mostrar.

13 Respecto a cómo las estampillas han reflejado cambios políticos abruptos, véanse Brunn (2001 y 2011), así como Child (2008, 57-74).

En contraste con la visión general de las series ordinarias, y como su nombre lo indica, las series conmemorativas están hechas explícitamente para celebrar un evento o hecho particular. Por ello, son casi siempre emisiones únicas, de venta temporal (de días a meses, rara vez más de un año), y generalmente abarcan un número mucho menor de denominaciones: en muchas ocasiones las "series" conmemorativas se componen de una sola estampilla. Son, de verdad, hechas para la ocasión.

En ese sentido, a las estampillas conmemorativas también se les aplica la regla que rige para toda conmemoración oficial: el objetivo con ellas no es solo recordar o celebrar cierto evento porque sí, sino celebrarlo o recordarlo *de una manera particular* (véanse al Bucur y Wingfield 2001; Spillman 1997). En comparación con la narrativa general de las series ordinarias, las series conmemorativas están mucho más ligadas a las prioridades e intereses de una administración o gobierno específicos en un momento determinado: ellas indican qué evento, contemporáneo o del pasado, se considera tan importante como para dedicarle una estampilla especial.

En resumen: ciertamente, el estudio de las estampillas postales permite analizar los elementos e implicaciones político-ideológicas de la iconografía que se presenta en ellas. Además, las diferencias en la vigencia temporal y diseño de los distintos tipos de estampillas también permiten un análisis más profundo. Las estampillas de la serie permanente, con su uso de elementos, símbolos y referencias que deberán estar vigentes durante largos periodos y distintos gobiernos, dan una visión general y hacen (por decirlo de alguna manera) una narración *longue durée* de la nación. En cambio, las series conmemorativas, diseñadas durante gobiernos específicos para celebrar ocasiones y eventos particulares permiten descubrir (y comparar) tanto la forma en que dicho gobierno interpreta el pasado como sus objetivos y prioridades políticas en ese momento.

Presentando a México en estampillas

La historia del correo mexicano ha sido bastante tortuosa y, a la vez, bastante poco estudiada.[14] Mas es bien conocido que la primera estampilla mexicana fue emitida en 1856, como parte de una reforma del sistema postal nacional, siguiendo el modelo inglés (figura 1). Esta primera estampilla presentaba un busto del cura y héroe independentista Miguel Hidalgo y Costilla, comúnmente llamado el "Padre de la

14 Su estudio se limita básicamente a las obras de Carrera Stampa (1970), Cárdenas de la Peña (1987) y Gojman (2000). Para una breve sinopsis oficial contemporánea, véase Correos de México (2010).

Patria". De hecho, distintos retratos del mismo prócer dominaron las estampillas de México durante casi todo el resto del siglo.



Figura 1. Primera serie de estampillas postales de México [Scott 3]

Durante ese periodo, el correo mexicano tuvo muchas limitaciones y una ineficiencia generalizada. Sin embargo, ello cambió con el régimen de Porfirio Díaz (1876-1880 y 1884-1910). En su largo mandato, el correo pasó a ser considerado una de las instituciones más estratégicas del Estado mexicano y se invirtieron grandes sumas en lograr su modernización administrativa y logística.

La tímida irrupción del tema indígena: siglo XIX

Como parte de las reformas porfirianas, en 1895 una nueva serie de trece estampillas basadas en cinco diseños distintos vino a cambiar la tradición filatélica mexicana. En vez de honrar a héroes como el perenne Hidalgo, la nueva serie aparentemente se centraba en presentar medios de comunicación y distribución del correo: así, la serie incluía el mensajero a pie, el mensajero a caballo, la diligencia de correo y el ferrocarril. Sin embargo, el diseño faltante (correspondiente a la estampilla de cinco centavos) representaba el monumento a Cuauhtémoc, el último rey azteca.[15]

Como bien lo ha señalado Rebecca Earle, esta fue la primera vez que México hacía referencia a su pasado prehispánico en una estampilla (Earle 2005, 401).[16] Y

15 Dicho monumento había sido inaugurado unos años antes en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México y desde su misma concepción tomó una importancia simbólica enorme, como parte de la reivindicación del pasado indígena y su integración en el discurso oficial como uno de los pilares del México moderno, lo cual era un objetivo seguido activamente por el régimen de Porfirio Díaz. Véanse Earle (2005 y 2007, 199), Tenorio-Trillo (1996) y Zárate Toscano (2003).

16 De hecho, las intenciones del régimen de Díaz respecto a la remodelación urbana del centro de la ciudad de México, y particularmente el Paseo de la Reforma, eran no solo de índole urbanística, sino

el hecho de que, temáticamente, la estampilla de Cuauhtémoc tuviera muy poco que ver con el resto de la serie (que representaba formas de transporte del correo) no hace más que subrayar su importancia simbólica (figura 2).



Figura 2. Estatua de Cuauhtémoc, primera representación prehispánica [Scott 247]

Empero, también se debe señalar que antes de 1895 ya habían circulado estampillas que si bien no aludían directamente al pasado prehispánico, sí contenían implicaciones indígenas. El primer caso es tanto controvertido como significativo. En 1864, una estampilla fue emitida presentando el escudo nacional: un águila parada sobre un nopal mientras devoraba una serpiente, lo cual es herencia directa de la mitología azteca sobre la fundación de México-Tenochtitlán. Sin embargo, llama la atención que esta estampilla no fuera emitida por el gobierno republicano de Benito Juárez, sino por su oponente directo: el Segundo Imperio Mexicano de Maximiliano de Habsburgo (Carrera Stampa 1970, 213-217; Esteva 1984, 18; Fernández Terán 1997).[17]

abiertamente ideológica: el objetivo era "convertir el Paseo de la Reforma en un eje artístico-monumental que incluyera la materialización de los que se consideraban los principales sucesos históricos. Pero al mismo tiempo era un eje político en el que lucían los personajes que eran aceptados por el régimen en turno" (Zárate Toscano 2003, 426).

17 Otra serie de estampillas del Imperio presentaba un busto de Maximiliano.

Desde un punto de vista estricto, ello puede imponer problemas en el momento de considerar dicha estampilla como oficial, además de que por la corta vida del Imperio (1863-1867) no tuvo gran circulación. Para nuestro caso, lo más interesante es que fuera justamente el Imperio el que primero presentara un símbolo prehispánico en la historia filatélica de México. En ese sentido, la estampilla puede leerse como parte de un esfuerzo por legitimar el régimen imperial en raíces históricas profundas, incluso prehispánicas, en contraste con la referencia a Hidalgo, personaje independentista criollo, que había aparecido en todas las estampillas republicanas. Aún más: las estampillas imperiales también fueron las primeras en utilizar la nomenclatura de "México" con "x" (lo cual también tiene una connotación indígena) a diferencia de las republicanas, que aún seguían presentado la forma hispanizada "Méjico" (Esteva 1984, 18).[18]

Existe un segundo precedente de una estampilla mexicana con implicaciones indígenas, aunque ciertamente no prehispánicas, y ello hecho probablemente con objetivos políticos en mente. En 1879, durante los primeros años del porfiriato, una nueva serie permanente fue emitida con el retrato del presidente Benito Juárez (1808-1872). Es más, esta fue la primera vez que una estampilla republicana presentaba a cualquier persona que no fuera Hidalgo.

Por supuesto, el retrato de Juárez no es una representación prehispánica. Sin embargo, también es cierto que la estampilla presenta de manera bastante fiel los rasgos indígenas del recientemente fallecido expresidente y héroe nacional. Además, hay un dato sumamente interesante y que insinúa una influencia política: mientras que las estampillas con bustos de Hidalgo se siguieron emitiendo y utilizando para la correspondencia interna, las nuevas estampillas de Juárez fueron utilizadas exclusivamente para el correo exterior (figura 3) (Carrera Stampa 1970, 227; Esteva 1984, 40).[19]

[18] Después del triunfo de Juárez y la ejecución de Maximiliano, en 1867, la nomenclatura con *x* fue adoptada como oficial por los republicanos (Esteva 1984, 18).

[19] Según Fernández Terán (1997, 30), las estampillas de Juárez solo fueron autorizadas para correo interno hasta 1883.



Figura 3. Juárez [Scott 128]

Filatélica y administrativamente hablando, no hay razones claras de por qué una nueva serie, y en particular una nueva persona, debía de presentarse justo en ese momento y solo para estampillas de ese tipo. Probablemente, la explicación de esto reside en el mensaje implícito. Esto es: parece difícil pasar por alto el hecho de que la persona elegida para representar a México en el exterior no fuera otro que el presidente (indígena) que guió la resistencia contra las fuerzas de Napoleón III; terminó por derrotar al Segundo Imperio y sus aliados europeos y encima, ordenó el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, en fecha tan reciente como 1867 (Hoyo 2012, 23).[20] Entonces, poner a Juárez, y resaltar su condición nativa, era una manera de afirmar la independencia del país en el exterior —justo adonde se destinaba la estampilla—. Si efectivamente ese era el mensaje, ciertamente era uno muy a la Díaz.[21]

20 Se puede argumentar que la nueva serie de Juárez fue hecha para facilitar el procesamiento de la correspondencia, al diferenciar clara y rápidamente el correo dirigido al exterior con el interno. Sin embargo, eso tampoco justifica en sí la inclusión de un nuevo personaje: en todo caso, un rediseño de las estampillas existentes, o incluso un simple cambio de color en ellas, hubiera bastado.

21 Como dato adicional, Porfirio Díaz fue uno de los más connotados militares al servicio de Juárez, precisamente, durante la intervención francesa y en la lucha contra el Segundo Imperio.

En los años siguientes los temas indígenas no desaparecieron, aunque tampoco fueron preponderantes. Finalmente, es bastante llamativo cómo la emblemática serie del centenario de 1910, emitida para conmemorar del primer centenario de la Independencia, mostró referentes y temas exclusivamente criollos: ni siquiera los líderes mestizos más importantes (como Morelos o Guerrero) merecieron ser homenajeados, por no hablar de los indígenas aunque fuera simplemente como grupo social (véase Hoyo 2012, 25 y 26). En ese sentido, las alusiones al mundo indígena en estampillas se habían limitado a monumentos y símbolos de un pasado glorioso, y a Juárez como un caso destacado; pero no a los indígenas en tanto conjunto y mucho menos a los que efectivamente vivían en el México de la época.

Y la Revolución les hace justicia... aunque sea filatélica

La Revolución de 1910 tuvo, por supuesto, graves repercusiones en el correo mexicano. De hecho, la emisión de estampillas solo se regularizó hasta la década de los veinte. Desde ese año y hasta los años treinta, las referencias indígenas siguieron presentes aunque no preponderantes: por ejemplo, las nuevas series repetían el consabido monumento a Cuauhtémoc o el escudo nacional, con sus connotaciones aztecas. La única novedad, ciertamente importante, fue una estampilla de la serie permanente de 1921 que presentaba la Pirámide del Sol en Teotihuacán: esto es, el primer objeto genuinamente indígena y prehispánico.[22] Aun así, la representación del pasado indígena seguía siendo bastante limitada; se preferían los ejemplos de arquitectura urbana y hasta referencias abiertamente coloniales, como la estatua a Cristóbal Colón.

Sin embargo, los años 1933-1934 marcaron un cambio radical en las representaciones étnicas en estampillas mexicanas. La primera señal de ello fue en marzo de 1933, cuando se emitió una estampilla que reproducía una pintura muy conocida hecha por Félix Parra en 1875, que presentaba a fray Bartolomé de las Casas en su histórico papel de defensor de los indígenas.[23] Esta estampilla es de pequeño tamaño

---

[22] Hasta entonces, las estampillas con motivos indígenas en realidad habían presentado obras modernas que interpretaban el pasado: un monumento de manufactura moderna, un escudo de armas. En cambio, la Pirámide del Sol es un objeto directamente producido por las civilizaciones indígenas. El cambio discursivo no es menor: de aludir a un pasado indígena idealizado, se pasa a presentar pruebas tangibles de él.

[23] La pintura original se conserva en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México, pero también puede apreciarse en internet. Véase Google Art Project (2012).

y su calidad de impresión no es la mejor; sin embargo, era una pieza sobresaliente en otros sentidos (figura 4).



Figura 4. Fray Bartolomé de las Casas, protector de los indígenas [Scott 683]

Por un lado, esta fue la primera vez que se presentaba a los indígenas como *grupo humano específico*. Antes solo habían sido representados indirectamente, por ejemplo, mediante sus obras o por símbolos y objetos relacionados con ellos, o a lo sumo gracias a individuos connotados que pertenecían a dicho grupo (Juárez).[24] Jamás en la filatelia ellos habían merecido una alusión como colectividad real. Segundo y más importante, nunca hasta 1933 se había aludido en una estampilla a la situación social e histórica que habían enfrentado los pueblos indígenas de México.

En ese sentido, la estampilla de 1933 ya era sumamente innovadora en términos de sus implicaciones político-ideológicas. Sin embargo, la verdadera revolución en las representaciones etnoculturales de los mexicanos sucede en 1934, cuando dos series permanentes y dos conmemorativas fueron emitidas (en cada caso, una para servicios terrestres y otra para aéreos) y cuyas implicaciones en términos de la imagen etnocultural que se buscaba proyectar de México eran de muy largo alcance.

Así me los imagino: las series conmemorativas pro-UNAM

Oficialmente, las series pro-UNAM de 1934 tenían dos objetivos: por un lado, celebrar la toma de posesión de Lázaro Cárdenas del Río como presidente para el periodo 1934-1940; por el otro, recaudar fondos a favor de la Universidad Nacional

24 Hay que señalar que los retratos de Juárez habían perdido progresivamente el acento indígena, al grado que su aspecto en una serie emitida en 1926 era ya prácticamente el de un caucásico. Véase Scott Publishing (2007, 666).

Autónoma de México (UNAM) (Esteva 1984, 94-97; Fernández Terán 1997, 156-157). Claramente, se dirigían principalmente al público coleccionista y, de hecho, solo fueron emitidas durante un mes (septiembre de 1934) (Esteva 1984, 94). Pese a su limitada distribución, fueron objeto de mucha atención no únicamente por su alta calidad artística, sino por su significado simbólico, lo cual es evidente en el caso de la serie para servicios terrestres (figura 5).



Figura 5. Serie pro-UNAM para correo terrestre (selección) [Scott RA13B, 698, 699, 700, 701]

Esta serie presenta algunas variaciones de estilo, resultado de la intervención de varios diseñadores y artistas, mas en su conjunto está dedicada de manera exclusiva al mundo indígena. Hay una clara preferencia por los motivos aztecas, aunque el "peón" (empleado agrícola) retratado en la estampilla de treinta centavos [Scott 701] podría también pertenecer a otro grupo (Scott Publishing 2007, [701]).[25] Los personajes son representados con rasgos fuertes y llamativos (y, ciertamente, con una buena dosis de idealización) y, sobre todo, como personas activas y crea-

25 Además, la estampilla de veinte centavos puede ser bastante equívoca: aunque supuestamente representa a una "indígena alfarera", el retrato podría corresponder más bien al de una vestal griega. Véanse Fernández Terán (1997, 156 [1110]) y Scott Publishing (2007, [700]).

doras: muy lejos de la inmovilidad de piedra del monumento a Cuauhtémoc o de los retratos juaristas.

El valor más bajo de la serie es de un centavo, y muestra a una mujer cargando a su niño de la forma tradicional.[26] En cambio, los valores más altos se refieren a dos hombres, probablemente sacerdotes, ofreciendo sacrificios en un altar. Con la salvedad de los valores de cinco y diez centavos, parece haber una cierta narrativa que va desde las actividades cotidianas (el cuidado de la familia, la decoración de vasijas o la agricultura) pasa luego a las artes refinadas (labrado en piedra y pintura) y finaliza con las actividades sagradas. Así, la serie parece presentar una serie de *flashes* de una comunidad prehispánica imaginada (Anderson 1991; Covington y Brunn 2006). Y, ciertamente, bastante idealizada.

Por su parte, la serie pro-UNAM para servicios aéreos comprendía ocho estampillas y temáticamente se enfocó en presentar distintos paisajes emblemáticos de México, cada uno sobrevolado por un avión. Solo dos de las ocho estampillas incluyeron alguna referencia indígena; sin embargo, ambas son notables. La de treinta centavos, que es la segunda de la serie, presenta las pirámides del sol y de la luna en Teotihuacán (figura 6).



Figura 6. Serie pro-UNAM para correo aéreo: pirámides [Scott C55]

[26] Este valor es considerado en el catálogo de Scott dentro de una categoría especial, por lo que no es listado con el resto de la serie [número asignado: RA13B]. Sin embargo, el catálogo especializado de Fernández Terán (1997), así como la guía de Esteva (1984), la consideran parte de una misma serie, ya que fue emitida al mismo tiempo y tanto su formato como su temática son similares.

Por su parte, la de mayor valor (veinte pesos: una pequeña fortuna para la época) presenta una espectacular reproducción de una indígena, posiblemente mixteca,[27] parada frente al calendario azteca y al lado de un paisaje de la ciudad de México y el correspondiente avión en los cielos (figura 7).

Esta estampilla es considerada por algunos especialistas una de las más estéticamente logradas en la historia filatélica de México (Esteva 1984, 96).[28] Además de su valor artístico, ideológicamente esta estampilla tiene implicaciones bastante profundas: conjunta el objeto prehispánico más reconocido (el calendario azteca) con símbolos de la modernidad (el avión y la ciudad de México), así como un ideal de mujer indígena. Lo que es más interesante, la composición pareciera indicar que dicha indígena es parte real del *presente,* y no solo recuerdo o imagen de un pasado glorioso, pero lejano. En ese sentido, esta estampilla es la primera sugerencia de que los grupos indígenas; de hecho, también son parte del México actual. Que ello suceda hasta 1934 no deja de ser impresionante (figura 7).



Figura 7. Serie pro-UNAM para correo aéreo: indígena y calendario azteca [Scott C61]

Fuente: Boletín AMEXFIL 27, n.º 148 (ene-jun 2014), 1.

Como hemos visto, estas series fueron conmemorativas, de distribución bastante limitada y para celebrar ocasiones muy específicas. Al comparar sus imágenes y significados con otras estampillas emitidas en el periodo, podemos comprobar qué tanto eran representativas de un esfuerzo oficial por promover una cierta idea de México, en términos etnoculturales.

---

27 Así lo considera Esteva (1984, 96). Por su parte, Fernández Terán la clasifica como maya (1997, 157). En realidad, el grado de detalle no es suficiente para descartar ninguna de estas opciones.

28 De hecho, su valor en la actualidad rebasa los mil dólares.

De yalatecas a charros: la serie ordinaria terrestre de 1934

La "emisión regular" de 1934 vino a sustituir otra que estaba en servicio desde 1921, y cuyos principales temas eran monumentos y piezas arquitectónicas. La nueva emisión regular de 1934 no solo fue emitida desde poco antes y durante todo el régimen de Lázaro Cárdenas, sino que su uso se extendió por dos administraciones más: la de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y por más de la mitad de la de Miguel Alemán (1946-1952), y durante ese periodo solo sufrió pequeñas modificaciones, algunas adiciones, así como ajustes en su valor (Esteva 1984, 96; Fernández Terán 1997, [1126-1140]; Scott Publishing 2007, [707-720]).

Ciertamente, esta "emisión regular" era de bastante menor calidad filatélica y artística cuando se comparaba con las emisiones pro-UNAM. Sin embargo, su valor ideológico era cuando menos el mismo, sino es que mayor, tanto en términos de sus implicaciones como respecto a su visibilidad: a fin de cuentas, estas fueron las estampillas que todos los usuarios del servicio postal mexicano utilizaron durante dieciséis años. La serie completa comprendía doce estampillas, cada una con un diseño distinto y con valores que iban desde un centavo hasta cinco pesos.

Vista en conjunto, resulta muy evidente el objetivo de promover ciertas características étnicas y culturales como las "propias y auténticas" de México. Así, dentro de esta serie se pueden encontrar tres estereotipos de grupos sociales mexicanos (dos de ellos indígenas), así como representaciones de tres objetos/edificaciones prehispánicos; además, otras representaciones —incluidos monumentos de distintas épocas, así como el escudo nacional— completan un mosaico etnocultural muy variado (figura 8).

Como ya se dijo, los valores más altos y más bajos de la serie son de especial interés en cuanto a la narrativa y sus implicaciones ideológicas. Es muy llamativo cómo los dos primeros valores (uno y dos centavos) representan a mujeres indígenas: la primera es una "indígena yalalteca" que carga agua de un pozo, presumiblemente a la casa que está justo detrás de ella. La segunda es una "indígena tehuana" que carga un cesto, probablemente de frutas, también frente a una casa (Fernández Terán 1997, 158-159 [1126-1127]; Esteva 1984, 98-99; Scott Publishing 2007, [707-708]). Ambas estampillas son los ejemplos más claros de representar a un grupo indígena determinado mediante un estereotipo etnocultural: no tanto por su aspecto físico (el cual resulta difícil de determinar, debido al tipo de impresión), sino en cuanto a su vestimenta típica, y su forma de vida, incluidos objetos, casas y naturaleza circundante. Y aunque la temporalidad no es explícita, el tipo de edificaciones y vestimenta indican que no se trata de un ambiente prehispánico.



Figura 8. La serie ordinaria de 1934: de indígenas a charros (selección) [Scott 707-709, 718-720]

Los valores intermedios también incluyen varias referencias, pero estas no son solo indígenas, sino también específicamente prehispánicas: dos importantes piezas arqueológicas y las ruinas de una ciudad (Mitla). Luego, varias estampillas adicionales representan piezas arquitectónicas y monumentos que, a su vez, se refieren a distintos momentos de la vida independiente de México.

Sin embargo, lo más interesante es la forma en que culmina la serie. El escudo nacional no ocupa el valor más alto, como podría esperarse, sino el penúltimo. En cambio, la estampilla con el valor más alto (cinco pesos) vuelve a presentar un estereotipo etnocultural; mas esta vez no se trata de un indígena, sino un carácter intrínsecamente ligado al México mestizo y, en particular, a la cultura popular promovida en el régimen posrevolucionario: el charro,[29] el cual además está dentro de un marco y ornamentación de origen claramente indígena. Así, este es el primer caso explícito de sincretismo cultural en una estampilla mexicana: hasta entonces, todas las estampillas habían presentado grupos o referencias etnoculturales por separado. En suma, además de las representaciones indígenas en esta y otras series,

29 Respecto a la génesis del charro como figura central del nacionalismo cultural mexicano, véanse Palomar (2004) y Pérez Montfort (2000). Para una visión más general del desarrollo de las artes y su relación con el nacionalismo revolucionario mexicano durante este periodo, véanse Tenorio-Trillo (1996), vv. aa. (1986) y Vaughan y Lewis (2006).

1934 es también la primera ocasión en que se emite una estampilla que representa un México mestizo.[30]

Por su parte, la serie ordinaria emitida en 1934 para servicios aéreos también incluyó motivos indígenas, la mayoría representaciones de ornamentos, esculturas o pinturas. La serie de nueve estampillas inicia con una alegoría del vuelo, inspirada en motivos prehispánicos y sigue con una escultura monumental del dios Tláloc. Luego, entre los valores intermedios de la serie encontramos una estampilla, sumamente común, con el dibujo de un "caballero águila" (guerrero azteca) que observa el volcán Popocatépetl, junto con otros símbolos vinculados con México como el águila y el nopal.

Pero es la estampilla de mayor valor [Scott C73, Fdez. Terán 1158] la que merece particular atención desde el punto de vista ideológico. En ella se presenta a dos indígenas, probablemente madre e hija, observando el vuelo de un avión. Si hacemos memoria, el resto de representaciones indígenas se refieren al pasado precolombino o, bien, son de temporalidad ambigua: los indígenas pueden ser habitantes de cualquier época. En cambio, esta estampilla, junto con la de veinte pesos de la serie aérea pro-UNAM, es la primera que presenta de manera explícita a los grupos indígenas constituyendo parte del México contemporáneo. Y probablemente no es una casualidad que ambas correspondan a los valores más altos de sus respectivas series (figura 9). Sin embargo, no puede dejarse de notar el título de la estampilla, escrito en pequeñas letras sobre sus cabezas: "admiración indígena". Dicho de otra manera, los indígenas están presentes, pero como un atraso que se maravilla frente a la modernidad.



Figura 9. La fascinación ante la modernidad [Scott C73]

30 Respecto al mestizaje como ideología, consúltese el extraordinario estudio de Basave (2002), así como la obra clásica de José Vasconcelos (1997).

Epílogo: las otras conmemoraciones

Pese a la irrupción del tema indígena en estampillas postales entre 1933 y 1934, es significativo ver cómo, según el régimen de Lázaro Cárdenas avanzaba, los temas de las estampillas (particularmente las conmemorativas) pasaron de representaciones indígenas, a referencias a la Revolución Mexicana y a sus logros, sobre todo en lo agrario; así como a las obras públicas modernas, las actividades industriales y a la educación.

En buena medida, esta modificación en los temas de las estampillas conmemorativas se debe, por una parte, a las prioridades y políticas específicas del régimen cardenista y, por la otra, al hecho de que en esta época se cumplen varios aniversarios de hechos relacionados a la revolución, como los veinticinco años de la promulgación de los Planes de San Luis, de Ayala y de Guadalupe (lanzados por Emiliano Zapata, Francisco I. Madero y Venustiano Carranza, respectivamente) que fueron parte esencial del proceso de la Revolución Mexicana. Sin embargo, es interesante notar que cuando se hacen representaciones o estereotipos de grupos sociales de México, estos corresponden más bien a mestizos (tanto campesinos como urbanos) o simplemente a "revolucionarios", que a personas con rasgos o de cultura indígena. Particularmente significativa es la última estampilla emitida durante el gobierno de Cárdenas: la famosa "hombre al timón", que indica la fecha del cambio de titular de la Presidencia (1º de diciembre de 1940) y deja así, bien en claro, que una nueva persona está tomando el control de la nave nacional. Sin embargo, también parece que esa persona no tiene mucha huella de ser indígena, o siquiera mestizo; de hecho, parece corresponder más a los cánones y modelos artísticos vigentes en Europa, que a algún tipo étnico en México (figura 10). De esta



Figura 10. 1º de diciembre de 1940: un nuevo capitán [Scott 764]

manera, las estampillas mexicanas después de 1934 y hasta 1940, particularmente las conmemorativas pasaron de celebrar lo indígena, a enfatizar lo revolucionario y "moderno" de México en general, de nuevo, siguiendo la ideología y las políticas corte socialista, activamente promovidas durante el sexenio de Lázaro Cárdenas.

Conclusiones

Las estampillas emitidas durante los años 1933 y 1934 son enormemente significativas y marcan una completa ruptura con el pasado, en términos de discurso visual e ideológico. Por un lado, hasta entonces los indígenas mexicanos habían estado representados solo de manera simbólica o mediante objetos: la estatua a Cuauhtémoc, la Pirámide del Sol, el águila sobre el nopal… Y aunque, de cierta manera, Juárez era indígena y había sido representado en estampillas, también él había acabado por recibir el mismo trato que Cuauhtémoc: más como el héroe de una gesta pasada, que como un referente de la actualidad del país. Hasta entonces, nunca las estampillas mexicanas habían presentado a los indígenas como grupo social activo y creativo y, mucho menos, como parte del México contemporáneo. Por otro lado, las estampillas mexicanas no habían presentado una narrativa tan clara respecto al mestizaje étnico y cultural como la culminación de un proceso.

Las estampillas de 1933-1934 hicieron eso precisamente. En primer lugar, se presentó a "los" indígenas mexicanos en cuanto a sus características étnico-raciales y culturales, aunque ello fue hecho de manera bastante idealizada y estereotipada. En segundo, se les presentó ya no solo a través de estatuas o pirámides, sino como individuos y actores reales, vinculados a situaciones sociales (por ejemplo, discriminación y persecución, en el caso de la estampilla de Las Casas) y también a actividades creativas y productivas, como demuestra toda la serie pro-UNAM para correo terrestre. Y lo que es tal vez más importante, las estampillas de 1934 se atrevieron a sacar a los indígenas del pasado para colocarlos como parte explícita del presente de México, aunque fuera solo para contemplar la modernidad —la que, al fin y al cabo, conduce al mestizaje—. Esto es particularmente claro para las series ordinarias de 1934, tanto aquella para servicios terrestres (con su narrativa que inicia con mujeres indígenas y culmina con un charro) como aquella para servicios aéreos, con madre e hija indígenas observando, maravilladas, el paso de un avión.

Ambas series ordinarias, como se dijo, continuaron en servicio a lo largo de todo el cardenismo, y aún después. Sin embargo, las estampillas conmemorativas emitidas durante ese mismo periodo evidencian una narrativa distinta, donde el énfasis en lo indígena da paso a temas propiamente revolucionarios e incluso, a

personificaciones del poder estatal —como lo demuestra "el hombre al timón"— (figura 10). En este sentido, las estampillas mexicanas no hacían más que reflejar, de manera muy fiel, la ideología del nacionalismo revolucionario y su búsqueda por establecer bases etnoculturales comunes y oficiales dentro de la compleja sociedad mexicana y, a la vez, la búsqueda de promover las preferencias y prioridades políticas específicas de un gobernante en turno.

Bibliografía

Altman, Dennis. 1991. *Paper Ambassadors: The Politics of Stamps*. North Ryde: Angus & Robertson.

Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Edición revisada y extendida. London & New York: Verso.

Basave, Agustín. 2002. *México mestizo: análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. México: Fondo de Cultura Económica.

Billig, Michael. 1995. *Banal Nationalism*. London & Thousand Oaks: Sage.

Boletín AMEXFIL 27, n.º 148 (enero-junio de 2014).

Brunn, Stanley D. 2001. "Stamps as Iconography: Celebrating the Independence of New European and Central Asian States". *GeoJournal* 52, n.º 4: 315-323.

Brunn, Stanley D. 2011. "Stamps as Messengers of Political Transition". *Geographical Review* 101, n.º 1: 19-36.

Bucur, Maria y Nancy M. Wingfield. 2001. *Staging the Past: The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to the Present.* West Lafayette: Purdue University Press.

Cárdenas de la Peña, Enrique. 1987. *Historia de las comunicaciones y los transportes en México: el correo*. Mexico: SCT.

Carrera Stampa, Manuel. 1970. *La historia del correo en México*. Mexico: SCT.

Child, Jack. 2008. *Miniature Messages: The Semiotics and Politics of Latin American Postage Stamps*. Durham: Duke University Press.

Codding, George A. 1964. *The Universal Postal Union: Coordinator of the International Mails*. [New York]: New York University Press.

Correos de México. 2010. "Historia del Correo en México". http://www.correosdemexico.gob.mx/Historia/Paginas/HistoriaCorreoeMexico.aspx

Covington, Kate y Stanley Brunn. 2006. "Celebrating a Nation's Heritage on Music Stamps: Constructing an International Community". *GeoJournal* 65, n.º 1: 125-135.

Cusack, Igor. 2005. "Tiny Transmitters of Nationalist and Colonial Ideology: The Postage Stamps of Portugal and its Empire". *Nations and Nationalism* 11, n.º 4: 591-612.

Daunton, M. J. 1985. *Royal Mail: The Post Office Since 1840*. London & Dover: Athlone Press.

Deans, Phil y Hugo Dobson. 2005. "Introduction: East Asian Postage Stamps as Socio-Political Artefacts". *East Asia* 22, n.º 2: 3-7.

Dobson, Hugo. 2005. "The Stamp of Approval: Decision-Making Processes and Policies in Japan and the UK". *East Asia* 22, n.º 2: 56-76.

Earle, Rebecca. 2005. "Sobre héroes y tumbas: National Symbols in Nineteenth-Century Spanish America". *The Hispanic American Historical Review* 85, n.º 3: 375-416.

Earle, Rebecca. 2007. *The Return of the Native: Indians and Myth-making in Spanish America, 1810-1930*. Durham: Duke University Press.

Esteva, Ignacio. 1984. *Sellos de Correos de México*. Mexico: Promexa.

Fernández Terán, Carlos. 1997. *Catálogo de Estampillas Postales de México, 1856-1996*. Mexico: SHCP.

Gojman, Alicia. 2000. *Historia del correo en México*. Mexico: Porrúa-Sepomex.

Golden, Catherine. 2009. *Posting It: The Victorian Revolution in Letter Writing*. Gainesville: University Press of Florida.

Google Art Project. 2012. "Fray Bartolomé de las Casas, por Félix Parra, 1875". http://www.googleartproject.com/collection/museo-nacional-de-arte/artwork/fray-bartolome-de-las-casas-felix-parra/593091/files/58/593091.html

Helleiner, Eric. 1997. "One Nation, One Money: Territorial Currencies and the Nation-State". En *ARENA WP 17/1997*. Oslo: Centre for European Studies, University of Oslo.

Helleiner, Eric. 1999. "Historicizing Territorial Currencies: Monetary Space and the Nation-state in North America". *Political Geography* 18, n.º 3: 309-339.

Hoyo, Henio. 2010. "Posting Nationalism: Postage Stamps as Carriers of Nationalist Messages". En *Beyond Imagined Uniqueness: Nationalisms in Contemporary Perspectives*, editado por William Glass y Joan Burbick, 67-92. Cambridge: Cambridge Scholars.

Hoyo, Henio. 2012. "Fresh Views on the Old Past: The Postage Stamps of the Mexican Bicentennial". *Studies in Ethnicity and Nationalism* 12, n.º 1: 19-44.

Hoyo, Henio. 2014. "Post-nationalism: Postage Stamps as Carriers of Nationalist Messages". Tesis de doctorado, Instituto Universitario Europeo de Florencia.

Hymans, Jacques E. C. 2004. "The Changing Color of Money: European Currency Iconography and Collective Identity". *European Journal of International Relations* 10, n.º 1: 5-31.

John, Richard R. 1995. *Spreading the News: The American Postal System from Franklin to Morse*. Cambridge: Harvard University Press.

Jones, Robert A. 2001. "Heroes of the Nation? The Celebration of Scientists on the Postage Stamps of Great Britain, France and West Germany". *Journal of Contemporary History* 36, n.º 3: 403-422.

Kevane, Michael. 2008. "Official Representations of the Nation: Comparing the Postage Stamps of Sudan and Burkina Faso". *African Studies Quarterly* 10, n.º 1: 71-94.

Leclerc, Jacques. 1994. "The Political Iconology of the Indonesian Postage Stamp. 1950-1970)". *Indonesia* 57: 15-48.

Mcqueen, Humphry. 1988. "The Australian Stamp: Image, Design and Ideology". *Arena* 84 (Spring): 78-96.

Muir, Douglas N. 1990. *Postal Reform and the Penny Black: A New Appreciation*. London: National Postal Museum.

Navarro, Guillermo. 2009. "Autorretratos del Estado: una aproximación al sello postal del franquismo como medio de emisión de mensajes ideológicos. 1936-1975)". Tesis de doctorado. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

Nuessel, Frank. 1992. "Territorial and Boundary Disputes Depicted on Postage Stamps". *Studies in Latin American Popular Culture* 11: 123-141.

Osmond, Gary. 2008. "'Modest Monuments'? Postage Stamps, Duke Kahanamoku and Hierarchies of Social Memory". *Journal of Pacific History* 43, n.º 3: 313-329.

Osmond, Gary y Murray G. Phillips. 2011. "Enveloping the Past: Sport Stamps, Visuality and Museums". *International Journal of the History of Sport* 28, n.º 8/9: 1138-1155.

Palomar, Cristina. 2004. "El papel de la charrería como fenómeno cultural en la construcción del Occidente de México". *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 76: 83-98.

Penrose, Jan y Craig Cumming. 2011. "Money Talks: Banknote Iconography and Symbolic Constructions of Scotland". *Nations and Nationalism*, 17, n.º 4: 821-842.

Pérez Montfort, Ricardo. 2000. *Avatares del nacionalismo cultural*. Mexico: CIDHEM-CIESAS.

Pierce, Todd. 1996. "Philatelic Propaganda: Stamps in Territorial Disputes". *Boundary & Security Bulletin* 4, n.º 2: 62-64.

Raento, Pauliina. 2006. "Communicating Geopolitics Through Postage Stamps: The Case of Finland". *Geopolitics* 11, n.º 4: 601-629.

Raento, Pauliina y Stanley D. Brunn. 2005. "Visualizing Finland: Postage Stamps as Political Messengers". *Geografiska Annaler Series B: Human Geography* 87, n.º 2: 145-164.

Raento, Pauliina y Stanley D. Brunn. 2008. "Picturing a Nation: Finland on Postage Stamps, 1917-2000". *National Identities* 10, n.º 1: 49-75.

Reid, Donald M. 1984. "The Symbolism of Postage Stamps: A Source for the Historian". *Journal of Contemporary History* 19, n.º 2: 223-249.

Schwarzenbach, Alexis. 1999. *Portraits of the Nation: Stamps, Coins, and Banknotes in Belgium and Switzerland, 1880-1945*. Vol. III/847. European University Studies. Bern-New York: Peter Lang.

Scott Publishing. 2007. *Scott 2008 Standard Postage Stamp Catalogue*, editado por James E. Kloetzel. Sidney: Scott Publishing.

Scott, David. 1995. *European Stamp Design: A Semiotic Approach to Designing Messages*. London: Academy Editions.

Shanahan, Suzanne. 2003. "Currency and Community: European Identity and the Euro". En *Figures d'Europe: Images and Myths of Europe*, editado por Luisa Passerini, 159-179. Bruxelles: PIE-Peter Lang.

Siebertz, Roman. 2005. *Die Briefmarken Irans als Mittel der politischen Bildpropaganda*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Spillman, Lyn. 1997. *Nation and Commemoration: Creating National Identities in the United States and Australia*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Stoetzer, Carlos. 1953. *Postage Stamps as Propaganda*. Washington, DC: Public Affairs Press.

Taylor, Charles. 2004. *Modern Social Imaginaries, Public Planet Books*. Durham: Duke University Press.

Tenorio-Trillo, Mauricio. 1996. *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica.

Unwin, T. y V. Hewitt. 2001. "Banknotes and National Identity in Central and Eastern Europe". *Political Geography* 20, n.º 8: 1005-1028.

VV. AA. 1986. *El nacionalismo y el arte mexicano, 9° coloquio de historia del arte*. Mexico: UNAM.

Vasconcelos, José. 1997 [1925]. *The Cosmic Race / La raza cósmica*. Traducido por Didier Tisdel Jaén Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.

Vaughan, Mary K. y Stephen Lewis, editores. 2006. *The Eagle and the Virgin: Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940.* Durham & Chesham: Duke University Press.

Veselkova, Marcela y Julius Horvath. 2011. "National Identity and Money: Czech and Slovak Lands 1918-2008". *Nationalities Papers* 39, n.º 2: 237-255.

Wallach, Yair. 2011. "Creating a Country through Currency and Stamps: State Symbols and Nationbuilding in British-ruled Palestine". *Nations and Nationalism* 17, n.º 1: 129-147.

Zárate Toscano, Verónica. 2003. "El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX". *Historia Mexicana* 53, n.º 2: 417-446.

Mapas, geodesia y estudio geográfico en la constitución del imaginario nacional en Ecuador, siglos XVIII a XX

Ernesto Capello
Macalester College

Con el estudio de la geografía, los pueblos se animan, se despiertan, se desarrollan y se mueven progresivamente, porque ella sola constituye hoy la ciencia de la vida: la elevación de miras, como suele decirse, y el provecho pecuniario ¿qué son si no frutos reales del conocimiento exacto de todo cuanto vemos y observamos en la superficie de cualquier territorio de nuestro planeta? (Tufiño 1911, 2).

La consideración del mapa como "conocimiento exacto", según lo describió Luis Tufiño, antiguo director del Observatorio Nacional en Quito y cartógrafo militar, ha sido recientemente objeto de una serie de desafíos. Estos se han concretado desde el interrogante que planteó J. B. Harley, quien sostuvo que los mapas sirven como instrumentos clave para reforzar y justificar el control social o político. De hecho, al incluir o excluir símbolos, poblaciones y rasgos topográficos, los mapas destacan elementos fijos del paisaje en función de la ideología u objetivos comerciales del cartógrafo. Como lo describe John Pickles (2004), la "vista cartográfica" presenta una "ojeada de Dios" dentro de la cual existe un juego complejo de prácticas y tecnologías que establecen la autenticidad científica del mapa y su ilusión de objetividad.[1]

[1] Véanse también Harley (2001), Wood (1992), Cosgrove (2001) y Casti (2000), para un resumen de este discurso teórico.

Esta reconsideración teórica basada en las prácticas cartográficas ha inspirado, en la última década, una serie de estudios sobre las formas en las que tanto el Estado como intereses comerciales específicos pueden manipular los mapas con el fin de territorializar el espacio; es decir, naturalizar su control espacial de forma discursiva y militar. Otros estudios han demostrado que este proceso fue regularmente impugnado por sujetos subalternos; por lo tanto, la cartografía representaría una zona de contestación social. Por ejemplo, al considerar el México decimonónico, Raymond Craib (2004) identifica intentos por localizar y delinear "paisajes fugitivos" bajo un mínimo control estatal, que fracasaron al enfrentarse con poblaciones aisladas, frecuentemente indígenas, y que se rehusaron a aceptar las divisiones territoriales propuestas por los geógrafos estatales y emplearon resistencia informal como la destrucción de señales geodésicas o la entrega de información errónea. Además, apoyadas por la participación de geógrafos, ingenieros e ilustradores de origen europeo, estas iniciativas cartográficas vincularon la representación etnográfica con normas racistas. Este fue el caso de la Comisión Corográfica de Colombia, liderada por el italiano Agustín Codazzi, con colaboración británica, norteamericana y venezolana.[2]

El desarrollo de la cartografía ecuatoriana de comienzos del siglo XX representa una amalgamación de estas tendencias regionales. Al igual que en el caso mexicano, en Ecuador se pueden identificar momentos clave en que la cartografía expresa los deseos y la visión hegemónica del Estado y de la élite. También existen casos de resistencia social en los que las poblaciones subalternas se enfrentan al Estado y ocasionan conflictos que reflejan tensiones políticas, regionales y religiosas. El encuentro entre estas visiones produce una visión nacional, en la cual la cartografía reúne tanto la perspectiva globalista estatal como la resistencia local subalterna.

Central en esta historia fue la institucionalización de la cartografía durante las primeras décadas del siglo XX, la cual se concreta con la fundación del Servicio Geográfico Militar, en 1927, ancestro del actual Instituto Geográfico Militar (1947). Como describiré, este se desarrolló con apoyo internacional, que comienza en 1901 con el arribo de una misión geodésica francesa, que inauguró un discurso conmemorativo particular de la cartografía ecuatoriana en el que se reflejó una visión de un macro-Ecuador a la luz de los conflictos limítrofes con Perú y Colombia.

Tres corrientes dominaron este discurso. La primera se enfoca en la memoria específica de la misión geodésica franco-hispana decimoctava, la cual ofreció la

[2] Para México, véase Craib (2004) y también Carrera (2005); para Colombia, Larson (2004).

posibilidad de promulgar una visión amplia de la importancia de Ecuador en el desarrollo universal de la ciencia geográfica. Intercalada dentro de este primer discurso encontramos una segunda corriente, que celebra el imaginario de un país amazónico, elemento fundamental del discurso nacionalista del siglo XIX.[3] Como intentaré demostrar en este trabajo, el imaginario del país amazónico contribuyó a la consolidación e institucionalización del estudio cartográfico dentro del Servicio Geográfico Militar. La tercera corriente tiene relación con una consideración territorial vinculada al discurso macroespacial, que responde al accidente de la posición ecuatorial de la capital. En efecto, el paisaje alegórico se inculcó, especialmente en la capital de Quito, mediante la celebración de esta posición geográfica, tema que he tratado en otro lugar (Capello 2010, 104-116; 2011, capítulo 2).

Este capítulo desarrolla un bosquejo de estas intrincadas historias. Comienza con un resumen de los antecedentes cartográficos nacionales, desde la primera misión geodésica hasta el fallido intento de concentrar sus resultados bajo el auspicio del Estado garciano. En seguida, contextualiza el elemento conmemorativo del mapa ecuatoriano, al introducir su uso relevante en el marco de las celebraciones centenarias de la misión geodésica hacia el fin de siglo. Al analizar las labores de esta misión geodésica conmemorativa, esta segunda parte considera las tensiones que los levantamientos topográficos inspiraron en comunidades indígenas, enfrentamientos que sirven para reforzar el papel que cumple la creación de mapas dentro de los conflictos sociales. En un tercer momento, analiza el papel de las fuerzas armadas en la institucionalización fructífera del estudio geodésico, topográfico y cartográfico dentro del Servicio Geográfico Miliar. Este proceso se concreta en décadas posteriores, con el apoyo estadounidense durante la época posguerra. En la conclusión, presenta algunas posibilidades para investigación futura, principalmente considerando los lazos entre la cartografía, el imaginario nacional y los conflictos sociales.

Antecedentes: estudio geográfico en la Colonia y la República

La explosión moderna de estudios cartográficos se originó en el siglo XV. Además de cartas de navegación, los gobiernos del Antiguo Régimen produjeron mapas administrativos, cartas catastrales y vistas urbanas para vigilar sus territorios. De hecho, el reino español mostró su ambición geográfica al financiar el *Atlas esco-*

---

3 Véase Esvertit Cobes (2008) y Radclife y Westwood (1996) acerca de la importancia amazónica en la psicología nacional ecuatoriana.

rial, un estudio topográfico minucioso de la Península Ibérica emprendido por Juan López de Velasco, cosmógrafo real de Felipe II. Una vez concluido el *Atlas*, en 1580, se concretó un nuevo proyecto de levantamiento cartográfico: las relaciones geográficas de las Indias. Esta nueva iniciativa se encontró con dificultades inesperadas cuando indígenas de la Nueva España, quienes fueron encargados de dibujar los mapas de las distintas regiones, incorporaron jeroglíficos mesoamericanos que identificaban paisajes dilatados y contradecían la práctica europea de vistas octagonales determinadas por la geometría euclidiana (Mundy 1996). La posterior imposición de esta metodología de interpretación del espacio se ha interpretado como un asalto a la cosmografía indígena por parte de un poder imperial vinculado con la "ojeada de Dios"; una mirada científica-imperial que sirvió para deificar la misión civilizadora ibérica.

Esta práctica de emplear artistas aborígenes dentro del proceso de levantamiento de información —común en México— no se desarrolló de la misma forma a lo largo de los Andes. Sin embargo, el conflicto entre vistas europeas y nativas fue un elemento constante. Este conflicto se cristalizó particularmente en el contexto de las miradas urbanas, las cuales destacaron aspectos cívicos, identificados como *comunicéntricos* por Richard Kagan y Fernando Marías (2000), elementos que establecieron jerarquías sociorraciales, al mismo tiempo que desarrollaron culturas criollas que alababan la nueva cultura americana. En el propio ambiente quiteño se pueden identificar una serie de imágenes relacionadas con este proceso, especialmente en cuanto a los cultos a las vírgenes locales en Guápulo y El Quinche. Después del descubrimiento del Amazonas, como ha señalado Carmen Fernández-Salvador, esta visión mariana se transformó en un culto al espíritu misionero que Quito emprende para el Nuevo Mundo. En particular, Fernández-Salvador (2005) destaca una serie de pinturas dentro del claustro de San Francisco que representan un mapa alegórico de la Roma cristiana, ciudad identificada con la ciudadela andina, que también esperaba convertir a todo el continente a la verdadera fe.

La visión mesiánica de la ciudad y de la provincia de Quito recibió un nuevo empuje en el siglo XVIII como resultado de su papel dentro del desarrollo de la ciencia geográfica universal. Esto representó un cambio drástico en la política imperial, ya que durante el siglo XVII la Corona había prohibido el levantamiento de mapas en sus territorios coloniales en respuesta a la piratería, tanto inglesa como holandesa. Sin embargo, el espíritu de la Ilustración y la existencia de varias cartas secretas, generalmente levantadas por holandeses, persuadió a Felipe V de que debería participar en una expedición científica franco-española para determinar el

arco del meridiano ecuatorial, durante la cual se dibujarían cartas de las ciudades principales de la Audiencia de Quito.

La misión (1736-1744) se organizó para resolver una disputa acerca de la forma del globo terráqueo ocasionada por las teorías de Newton, las cuales predecían que el planeta se abombaba en el ecuador. Las medidas del arco del meridiano tomadas por los franceses Charles Marie de La Condamine y Pierre Bouguer —siempre acompañados por los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes emprendieron un estudio idéntico, para el orgullo de la ciencia castellana— demostraron la validez de Newton. Sin embargo, los tempranos resultados que publicó otra misión a Laponia anticiparon las conclusiones de la expedición franco-española y la relegaron a un segundo rango (véanse Gómez 1987; Lafuente y Mazuecos 1987). No obstante, la reputación de La Condamine creció en virtud de sus animadas observaciones del paisaje andino, de sus habitantes "salvajes" (uno de los cuales mató a un miembro de la expedición en Cuenca) y, particularmente, de su encuentro con la Amazonía profunda, elementos que transformaron su volumen en un *bestseller* con múltiples ediciones a lo largo del siglo (Safier 2008).

A pesar de que los criollos de la Audiencia de Quito eventualmente adoptaron la misión como símbolo de su propio sentimiento cosmopolita, existieron frecuentes conflictos entre los miembros franceses y españoles que afectaron su reputación inicial (Safier 2008; Cañizares-Esguerra, 2003; Poole 1997). Algunas de las tensiones se derivaron de la construcción, por parte de La Condamine, de pirámides conmemorativas en las zonas de Oyambaro y Caraburo, que se encuentra cerca de los llanos de Yaruquí, donde habían construido su línea de base. Las pirámides estuvieron decoradas con la *fleur-de-lis*, símbolo ancestral de la casa francesa de Borbón, lo cual fue visto como un insulto a la Corona española. La Condamine evitó la prisión al sostener que ese mismo símbolo se encontraba en el escudo real ibérico. Sin embargo, las pirámides fueron arrasadas, los conflictos continuaron una vez que La Condamine regresó a Europa y describió los esfuerzos de sus compañeros castellanos, como auxiliares en su relato del viaje meridional, cargo que los españoles intentaron contradecir en su propio estudio, publicado pocos años después de la obra del francés.

El conflicto acerca de la autoría de las mediciones se puede identificar de manera gráfica dentro del mapa de Quito, que aparece en el tomo de La Condamine (figura 1). Este mapa presenta una vista octagonal de la ciudad, incluido al pie izquierdo de la página el escudo citadino y un cartucho en la cima derecha. Este

último retrata a dos parejas —la una europea y la otra indígena—rodeadas por flora y fauna exótica ecuatorial, entre estas cactus, piñas y palmas.



Figura 1. Charles Marie de La Condamine, *Plan de Quito* (1751)

Fuente: Library of Congress, Geography and Maps Division, Washington, DC.

Los europeos escudriñan un globo terrestre, y el hombre blanco, aparentemente, muestra la ubicación ecuatorial de la ciudad a su compañera. Los indios, quienes se encuentran a distancia, observan a la otra pareja. Esta alegoría, claramente, representa la posibilidad de liberación que el pueblo americano encuentra en la ciencia moderna traída por los europeos. Esta metáfora se profundiza en la toponimia del mapa, que revela una ciudad atrapada en los tiempos de la conquista, al identificar al Panecillo con el nombre shyri de Yavirac o al señalar los llanos de Iñaquito como campo de batalla entre Gonzalo Pizarro y las fuerzas del virrey Núñez Vela. Juan y Ulloa, quienes fueron enviados a Quito para contrarrestar tal visión, recalcaron más bien el poder real, al destacar elementos del paisaje como el “potrero del rey” y un cartucho en que figura el león español.

La colaboración del riobambeño Pedro Vicente Maldonado con los académicos franceses, a quienes acompañó durante el viaje por el río Amazonas, le trajo fama y membresías en las academias francesas y británicas. A primera vista, estas oportu-

nidades deberían de haber incentivado la expansión del estudio geodésico y cartográfico dentro de la Audiencia. Sin embargo, la falta de agrimensores, dibujantes expertos, matemáticos e impresores retrasó este proceso. La muerte inesperada de Maldonado mientras visitaba Londres exacerbó esta situación, pero a la vez hizo crecer la reputación del viaje; muestra de ello son las múltiples ediciones del libro de La Condamine.

La visita de Alexander von Humboldt, en 1802, retomó el interés internacional en la Audiencia y, más tarde, esta reputación impulsó a los legisladores de la Gran Colombia a abogar por que el Departamento del Sur fuera conocido como el Ecuador, para celebrar su posición latitudinal. Al establecerse una nación independiente, en 1830, estas voces prevalecieron y de esta forma nació la nueva república ecuatoriana. Como era de esperarse, una alabanza conmemorativa surgió para el centenario del arribo de La Condamine, en 1836, e incluso se reconstruyó la pirámide de Oyambaro por orden del entonces presidente Vicente Rocafuerte, esta vez sin la *fleur-de-lis* que había causado tantos problemas.

La falta de dinero y el escaso desarrollo del conocimiento técnico local duraron varias décadas. Como resultado de esto, se eliminaron las tablas topográficas y las medidas nuevas de los textos geográficos, tal como fue el caso en la *Geografía*, de Manuel Villavicencio (1858). En su lugar, este estudio narró una genealogía de la geografía política, interrumpida a veces por dibujos a tinta china de los volcanes y montañas serranas. Su carta nacional (figura 2) también se concentró en la división política, que destacaba los límites provinciales al usar colores distintos para cada uno y también incluía una variedad de posibles linderos nacionales, dados los continuos conflictos territoriales con Colombia y Perú. A pesar de que Villavicencio trazó los límites de un gran Ecuador, abogó por el uso de linderos naturales como la cordillera del Putumayo, al norte, y los ríos Marañón y Amazonas, al sur, en lugar de usar los linderos históricos de la Audiencia de Quito. Estas divisiones se marcan en la carta, tanto por una leyenda como por la utilización del color. Esta decisión resultó crítica en vista de la reanudación del conflicto sureño ese mismo año, tempestad que solo se resolvió con la llegada de Gabriel García Moreno al poder, en 1859.[4]

4 García Moreno fue establecido como presidente interino y fue electo por primera vez en 1861.

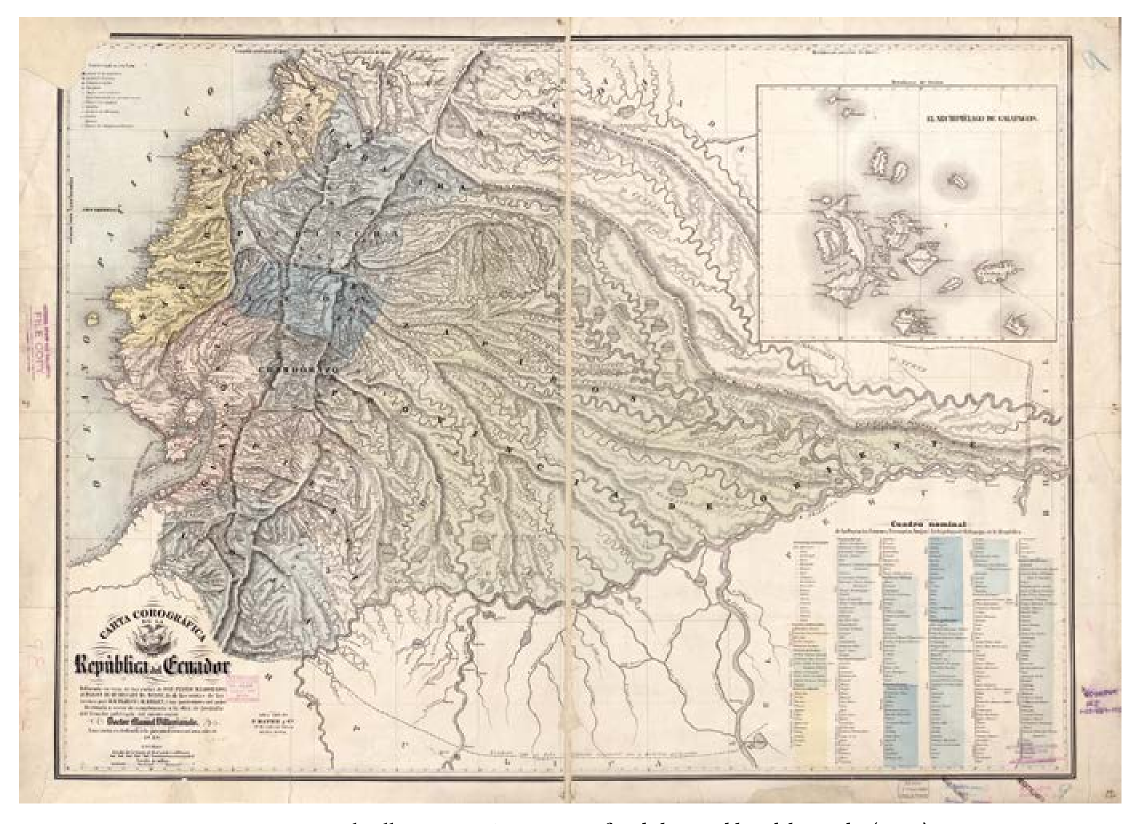


Figura 2. Manuel Villavicencio, *Carta corográfica de la República del Ecuador* (1858)

Fuente: Library of Congress, Geography and Maps Division, Washington, DC.

La época garciana se ha distinguido en la historiografía ecuatoriana por la centralización de poder y la consolidación de la alianza entre la Iglesia y la clase terrateniente serrana. Dentro de este contexto, la expansión de las ciencias y los estudios técnicos, cuyo crecimiento durante su administración fue igualmente impresionante, ha sido menos estudiado. Este proceso se inauguró con la formación de la Escuela de Artes y Oficios —dedicada a la preparación de la fuerza obrera artesanal—, pero se consolidó con el establecimiento de la Universidad Politécnica (Gómez 1993; Miranda Ribadeneira 1972; Pérez 1921). De hecho, García Moreno reclutó un grupo de profesores jesuitas europeos, quienes llegaron a Ecuador a partir de agosto de 1870. Su arribo coincidió con la reanudación de las negociaciones acerca de la frontera con Perú, episodio que exigió la rápida expansión de la agrimensura y los levantamientos topográficos. Aunque la universidad tuvo que cerrar las puertas después del asesinato de García Moreno, en 1875, el entrenamiento de

cartógrafos, matemáticos y dibujantes durante este corto plazo impulsó el desarrollo de estos estudios durante el resto del siglo.

El profesor más destacado dentro del contexto universitario fue seguramente el matemático Juan Menten, mejor conocido por su dirección del Observatorio Nacional de Quito, cuyo edificio también diseñó. En la Politécnica, Menten ofreció cursos en geodesia, matemática y dibujo. Ya para 1875, había completado suficientes medidas locales para producir el primer mapa moderno de la capital. Su mapa de Quito introdujo la convención europea de establecer el norte en la parte superior de la proyección; por lo que su mapa es una de las únicas visiones de la ciudad con orientación vertical en vez de horizontal.

Más conocido que Menten fue su colega Teodoro Wolf, quien continuó este proceso de normar las convenciones europeas en sus estudios geográficos. Geólogo de origen alemán, Wolf se separó de la Politécnica en 1874, debido a un escándalo iniciado por su iniciativa de explicar la teoría darwiniana a sus alumnos. A pesar de la necesidad de despedirle de su cátedra, García Moreno se tornó reacio de perder a un ser tan capacitado y, por lo tanto, le ofreció una comisión para completar un levantamiento corográfico nacional, que reemplazó los estudios de Maldonado, La Condamine y Juan y Ulloa, obra también apoyada por subsiguientes administraciones. Wolf comenzó su trabajo con un plano de Guayaquil, seguido por varios estudios en el litoral y las Islas Galápagos, y concluyó la obra en 1890.

A diferencia del estudio de Villavicencio, cuya carta fue despreciada por Wolf por incluir unas "montañas imaginarias" en la región baja costeña, su levantamiento y la geografía que lo acompañan se destacan por sus cuadros técnicos, lo cual subraya la autoridad positivista del alemán. Estos incluyen informes topográficos, medidas geodésicas, descripciones extensas de la flora y fauna de las regiones ecuatoriales, una serie de dibujos a tinta de los lugares más aislados como las Islas Galápagos o las selvas del litoral y también fotografías de los sitios más accesibles, como la cordillera andina o los alrededores de Guayaquil. Se incluyen, además, múltiples vistas de la capital y del puerto principal que parecen destinadas a promover la industria cacaotera y hasta el turismo exterior, aunque este segundo se profundiza después de la Revolución Liberal.

Esta cultura positivista también se puede identificar dentro de la carta. El elemento más notorio es una anotación que cruza la mayoría de la Amazonía ecuatoriana con la frase: "regiones poco conocidas y habitadas por indios salvajes" (figura 3). Otros elementos significantes incluyen una tabla que presenta la altitud en metros de "montañas, ciudades y otros lugares notables", la cual apoya las ele-

vaciones topográficas dibujadas a lo largo del mapa. Menos destacado, pero igualmente importante, es el uso tanto del meridiano de París como el de Greenwich para señalar la longitud. Como explica Wolf en la introducción a la geografía, esta decisión se debe considerar en concordancia con las normas internacionales que se concretaban en ese entonces. De hecho, Wolf desprecia la tradición de utilizar el meridiano de Quito como longitud central, una costumbre que caracteriza como "particularismo ridículo [...] dificultando así el estudio de los mapas a todos los geógrafos que no sean nacionales" (1892, 4). Es importante recordar que esta condena no menciona la incorporación de medidas tomadas desde los meridianos europeos en el pasado, de las cuales se debe destacar la carta de Villavicencio que incluyó tanto el meridiano de París como el de Quito. Al omitir hechos como este, Wolf se presenta no solo como un científico que apoya la inserción del estudio ecuatoriano dentro de las normas internacionales, sino también como autor celoso que eleva su propia autoridad y legitimación. Aun cuando el título de la carta menciona que la obra fue resultado de una "orden del Supremo Gobierno de la República", es el propio Wolf quien se declara experto.

Con la ascendencia liberal de fines de siglo, esta visión autorial basada en el conocimiento singular de un individuo sabio se transfiere al Estado y las fuerzas armadas. Este proceso de transferencia se puede considerar auxiliar al proceso de centralización estatal, que se destaca durante el periodo liberal e involucra individuos dentro del ejército y la comunidad geográfica, quienes actuaron en alianza con el Estado y el comercio. Estos grupos se apoyaron en las posibilidades generadas por la ampliación de la cartografía para objetivos políticos, particularmente ligados al conflicto fronterizo con Perú, y también económicos, dada la creación de un mercado para planos, guías turísticas y textos elementales.

El fin de siglo: una cultura visual corográfica y conmemorativa

A lo largo del fin de siglo decimonónico, el nacionalismo se volvió un espectáculo ritualizado. Gobiernos del mundo adoptaron gestos conmemorativos que interpretaron una visión teleológica de la nación, actos que Hobsbawm y Ranger (1993, especialmente el capítulo 1) han denominado *tradiciones inventadas*. De esta forma, los Estados apoyaron la propagación de himnos nacionales, presentaron bailes folclóricos y organizaron desfiles destinados a diseminar estos símbolos a un público amplio. En algunas ocasiones, se retomaron imágenes antiguas, como fue el intento de reintroducir la bandera blanca borbónica en Francia, después de la caída del Segundo Imperio. Otros representaron invenciones adornadas con pa-

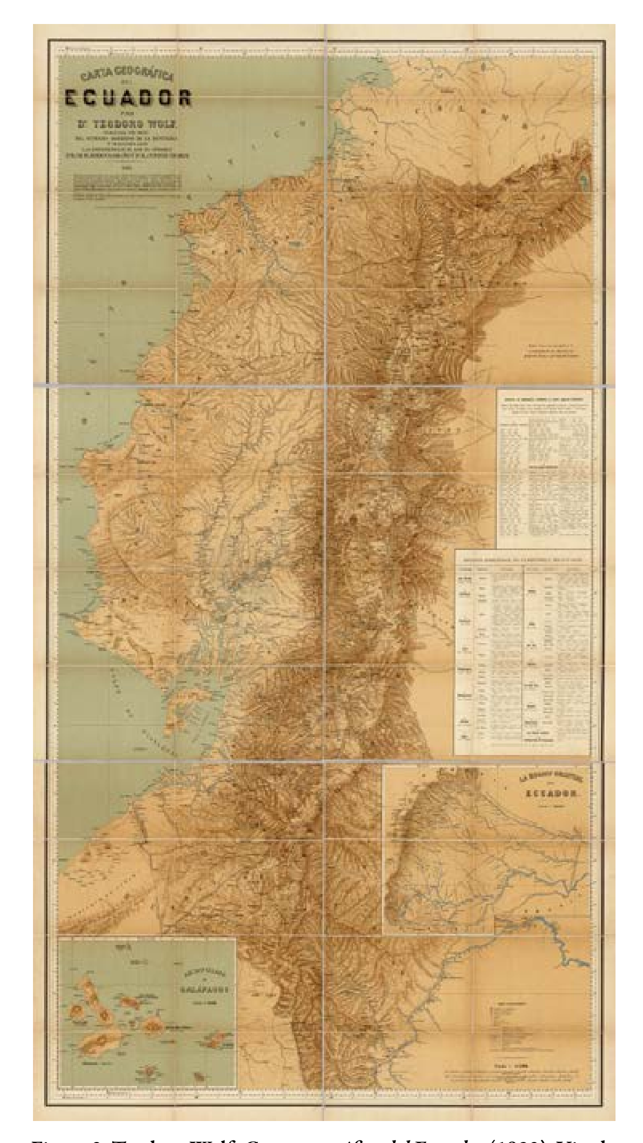


Figura 3. Teodoro Wolf, *Carta geográfica del Ecuador* (1892). Virado

Fuente: Library of Congress, Geography and Maps Division, Washington, DC.

rafernalia historicista —un ejemplo es la adopción de trajes escoceses por parte de nobles británicos entusiasmados por los rituales paganos de sus orillas norteñas—. Así, estos símbolos impulsaron una plétora de imágenes alegóricas que subrayaron una visión simplificada de la identidad nacional que generalmente omitía la participación de los grupos marginales, sea por razonas de clase o etnicidad. Rápido, estas

imágenes se convirtieron en artículos de consumo, incluso cuando se trata de mapas y vistas urbanas. En efecto, los nuevos mapas de tránsito, guías turísticas y mapas de consumo interno o conmemorativo, por lo general, incorporaron estos símbolos nacionalistas o regionalistas que eran fácilmente reconocibles. En este sentido, el mapa se convirtió en un artículo de consumo para turistas y locales, que además fortaleció las relaciones de poder existentes, al animar un concepto particular de desarrollo industrial, comercial o turístico (Delano-Smith 2000; Akerman 2006).

La cultura visual ecuatoriana se involucró con estos caprichos, los cuales fueron introducidos dentro de un diálogo con la situación cotidiana. Por ejemplo, el deseo por un *volk* primordial, auténtico y romántico tan prominente en Europa, produjo sus homólogos en América. En países como Perú y México, con sus grandes imperios precolombinos, la alabanza de un pasado mítico permitió su adherencia al espíritu racista de la era —por lo tanto, se ve la presentación de figuras como el líder nahua Cuauhtémoc, mártir bajo las fuerzas de Cortés, como símbolo de la era heroica mexicana, la cual "lastimosamente" se degradó en barbarie en la población indígena contemporánea— (Carrera 2005; Craib 2004; Tenorio Trillo 1996b). La fascinación europea con lo incaico impulsó óperas, retratos, himnos y composiciones siempre dedicados a los grandes emperadores, especialmente a Atahualpa y Huayna Capac. En este contexto, los peruanos aprovecharon su notoriedad internacional. Al igual que en México, la eventual derrota de este gran imperio cosificó una jerarquía racial, que también denigraba la existencia corriente del indígena (Cadena 2000; Poole 1997).

En el Ecuador este paradigma racista no se dio tan fácilmente, dadas las dificultades para identificar un pasado heroico. Sin embargo, se concretó un esquema corográfico que describió de lo indígena dentro de una rúbrica espacial-geográfica-histórica específica. Así, la mitología precolombina indianista se apropió de los incas "quiteños" como Atahualpa y Rumiñahui, este último particularmente alabado por su resistencia a los españoles. Como sucedió en México, estos héroes, alejados en el tiempo, fueron contrastados con los indígenas contemporáneos dentro de una compleja matriz regional, la cual se expresó en la producción cultural, especialmente la cultura visual y la literatura.

Por ejemplo, se exhibió una fascinación negativa en relación con las tribus amazónicas recientemente "descubiertas" por la civilización o "poco conocidas", como las identificó Teodoro Wolf en su carta nacional de 1892. Esta consideración tiene raíces en la época colonial, cuando la visión del indio salvaje de la selva se concretó después de la rebelión "Jívara" (Shuar) de 1599, la cual es relatada

por Juan de Velasco en su historia del siglo XVIII (Taylor y Landázuri 1993; Lane 2002). Durante el siglo XIX, los intentos del Estado terrateniente por colonizar la Amazonía se apoyaron en la necesidad de cristianizar el área —de hecho, una alianza con misioneros dominicanos y jesuitas se concretó como eje central de este esfuerzo— (Esvertit Cobes 2008). La producción cultural evocó esta situación. Su manifestación más conocida se encuentra en la novela *Cumandá*, de Juan León Mera. Como ha señalado Ricardo Padrón, la novela construye una contracartografía que intenta afirmar la primacía del programa conservador garciano mientras apoya el esquema racial-espacial considerando la sierra una fuerza blanco-civilizadora que se enfrenta a una Amazonía salvaje y cruel (Padrón 1998).

Esta corografía racial fue respaldada por la presentación de una nomenclatura visual, especialmente en espacios como las exposiciones internacionales, dedicadas a un público internacional (Muratorio 1994; Pérez 2010). Cabe mencionar episodios como la controversial inclusión de indios desnudos como parte del pabellón ecuatoriano en la *Exposition universelle* parisiense de 1889 o las maquetas y fotografías de las ruinas de Ingapirca en Cañar, las cuales aparecieron en la Exposición Hispano-Americana de 1892, en Madrid. Estos últimos fueron acompañados por una escultura de un guerrero Shuar, como siempre identificado como Jívaro para asociarlo con el levantamiento colonial (Salazar 2001). Ya para la Exposición Colombina de Chicago, en 1893, estos personajes mitificados, heroicos o prehistóricos, finalmente desaparecieron para dar lugar a los tejedores otavaleños. Larson (2004) nota que esta decisión de enfocar la exposición en una cultura de industria se presentó como alternativa a la barbarie que transmitían los otros grupos indígenas.

En Ecuador, la intersección de esta cultura visual nacional con una iconografía accesible a un público internacional, se podría decir, comenzó con la obra de Wolf o incluso La Condamine; sin embargo, fue también en 1893 en Chicago cuando apareció por primera vez ligada explícitamente a un deseo de fomentar la inversión extranjera dentro del país. En esta ocasión, fue un consorcio banquero guayaquileño, en colaboración con el gobierno nacional y el *Diario de Avisos*, el que publicó un tomo conmemorativo titulado *El Ecuador en Chicago* (1894). El volumen incluyó varias vistas del pabellón nacional, pero también proveyó descripciones detalladas de la geografía nacional, su historia política y económica, y la gran cantidad de oportunidades para la inversión. Retratos retocados con aerógrafo de los directores del *Diario de Avisos*, otros banqueros eminentes, personajes de buena sociedad, ministros de Estado, el presidente y otros personajes notables representaron la élite ecuatoriana al resto del mundo. El volumen también incluyó

un ensayo pictográfico enfocado en las dos ciudades principales, donde se muestran fotos de las instalaciones porteñas de Guayaquil y las iglesias quiteñas. También se incluyen imágenes cartográficas, como la carta del puerto de Guayaquil trabajada por Wolf y un nuevo mapa de Quito dibujado por Gualberto Pérez —alumno de Wolf y Menten en la Politécnica, quien después se consolidó como uno de los ingenieros más notables de la capital—. Estos levantamientos completaron una proyección narrativa y corográfica que representaba un país pintoresco, listo para la transformación que podría brindar la inversión extranjera.[5]

Al estallar la Revolución Liberal, esta cultura tanto conmemorativa como empresarial se volvió, sin duda, la corriente dominante en el país y la expansión del positivismo público se convirtió en política nacional. Dentro de este contexto, se ha escrito mucho acerca de la inversión en la infraestructura nacional, especialmente la decisión de Eloy Alfaro de construir el ferrocarril Guayaquil-Quito. Este proyecto se envolvió dentro de una matriz retórica que apoya el progreso de acuerdo con metáforas regionales, dentro de las cuales el ferrocarril servía como una obra redentora para impulsar el progreso nacional, al liberar el país del estancamiento conservador y andino.[6] Aunque obras como el ferrocarril prometieron una nueva era de progreso y modernización, se debe recordar que este discurso siempre estuvo ligado a la presentación de una metanarrativa positivista, dentro de la cual el Partido Liberal, por parte de sus estadistas e intelectuales, presentó su administración como una historia alternativa nacional ligada al progreso mundial. Para completar este proceso, fueron necesarios símbolos del espíritu progresista que impulsarían al futuro. Dentro de este contexto, el papel que desempeñó Ecuador como escenario de la gran misión geodésica del siglo XVIII se transformó en un evento histórico de mucha trascendencia. En efecto, cuando apareció esta propuesta tangible que permitiría enlazar las obras del nuevo gobierno con la celebración de un hecho tan destacado, naturalmente Alfaro no dejó escapar la oportunidad.

El ímpetu para una nueva misión se originó en el exterior. A pesar de los avances en la técnica geodésica, especialmente la llegada del heliotropo y su capacidad de determinar el ángulo solar a gran distancia, las medidas de La Condamine nunca se habían repetido. La llamada para un nuevo estudio del arco del meridiano ecuatorial se levantó por primera vez en congresos internacionales en 1889 y terminó con una súplica apasionada por parte de la delegación estadounidense en

---

5 Véase Capello (2011), acerca de estos mapas.

6 Véase Clark (2004), acerca del discurso redentor alrededor del ferrocarril.

Stuttgart, en 1898, la cual obligó a la Academia de Ciencias en Francia a actuar. Así, en representación de la Academia viajaron a Ecuador ese mismo año los capitanes Lancombe y Maurain, con el objeto de organizar una nueva misión para repetir y verificar los estudios anteriores. Se encontraron con el Ministro de Educación y con el presidente Alfaro, y luego de una serie de reuniones, impulsaron una nueva misión dos años más tarde. Los primeros miembros de la misión llegaron en enero de 1901 y recibieron financiamiento del gobierno nacional (de veinte mil sucres) para gastos incidentales y también una guardia militar que los escoltaría por el país durante los próximos cinco años.

Más que cualquier otro episodio, la medida del arco meridiano por la segunda misión geodésica francesa representó un momento de transformación de la autoridad cartográfica nacional. Aunque Wolf y sus antecesores habían justificado su legitimidad en alianza con el Estado, su habilidad experta estuvo siempre basada en sus estudios en el exterior. La segunda misión geodésica, al contrario, intercaló la experiencia extranjera dentro de un ámbito nacional y ofrecieron experiencia profesional a los militares que asistieron, mientras elevaron el prestigio del naciente gobierno liberal. Sin embargo, la contribución de los militares ecuatorianos y la multitud de peones, porteros y guías indígenas, quienes colaboraron en el éxito de la obra, fueron sistemáticamente eliminados de los informes que enviaron los franceses a revistas europeas, mientras se elaboraron las medidas y también dentro del reporte final, el cual se publicó en varios tomos que comenzaron en 1910. En lugar de describir esta contribución, estos informes se enfocaron en una historia triunfal de la ciencia francesa, que celebraba no solo el viaje de La Condamine, sino también la obra cartográfica alrededor del imperio colonial francés y la demarcación del metro, todos elementos que representaban un paso en la búsqueda para el "perfeccionamiento continuo" (Bourgeois 1902, 341).

El rechazo de la colaboración ecuatoriana fue particularmente agudo en relación con la participación indígena (porteros, mano de obra, intérpretes y guías) dentro de la misión. A pesar de su compromiso, los retratos planteados en los informes son poco favorecedores, pues presentan a estas poblaciones como bárbaros salvajes, cuya violencia necesita ser dominada por el heroico espíritu francés. En julio de 1900, al comenzar el proyecto, vemos al capitán Maurain comentando el riesgo de "la voluntad malvada y fanatismo supersticioso de los indios" (1900, 8). Bourgeois, en el informe notado anteriormente, detalla la "civilización rudimentaria" de los indígenas andinos, quienes aparecen alternamente "dóciles" o "completamente salvajes" (1902, 347).

Estas características impuestas cosifican la visión racial positivista de Comte o Spengler y presentan una justificación para la violencia que a veces estalló entre los cartógrafos y estas poblaciones. Tal fue la situación de una trifulca, supuestamente, provocada por una comunidad de yaruquíes, la cual resultó en la muerte de dos personas por parte del artillero Alfred Brasselet, evento que retrasó el trabajo en esta zona al sureste de Riobamba durante más de dos meses, en 1902; pero fue pasado por alto dentro de los informes oficiales, donde se le describe solamente como una situación "excesivamente delicada" (*Mission* 1920, A62).

En realidad, la situación en Yaruquíes fue mucho más complicada. Durante el siglo XIX esta región había sido sede de varias sublevaciones indígenas, de las cuales se destaca la rebelión de Daquilema, que involucró diez mil participantes, en 1871. La provincia de Chimborazo continuó como una de las áreas más volátiles después de la Revolución Liberal. Más tarde, en alianza con el obispado, una guerrilla conservadora liderada por Melchor Costales causó estragos por la cordillera, en 1897, conflicto que resultó en el exilio voluntario del obispo Arsenio Andrade. La determinación del capitán Lancombe de instalar su centro de operaciones sureño en Riobamba, por lo tanto, tenía importancia estratégica para el nuevo gobierno de Leonidas Plaza, quien retomó relaciones con la Iglesia en marzo 1901.

El obispo Andrade regresó poco después y participó en la ceremonia inaugural de los trabajos de la misión, en julio de 1901, momento que claramente refleja la tensión entre el Estado y la Iglesia. Tanto Andrade como Julio Mancheno, el gobernador de Chimborazo, exaltaron la obra de la misión como fruto de la autoridad y conocimiento de sus patrones: Dios, por un lado, y el Estado, por el otro.[7] Esta tensión se exacerbó en los meses subsiguientes, en los que los esfuerzos de los franceses fueron regularmente frustrados por vándalos, quienes destruyeron componentes de las pirámides observatorio, posiblemente para robar los instrumentos y metales preciosos que se guardaron adentro. Aunque similares raterías habían acaecido durante la construcción del ferrocarril, Mancheno aplicó una multa de cien sucres a cualquier persona aprehendida, tasa tan alta que pareciera estar dirigida a la clase terrateniente, que también estuvo a cargo de proteger la misión cuando atravesó sus tierras.[8]

El incidente en Yaruquíes, el 24 de enero de 1902, debería, por lo tanto, ser considerado en función de la trastornada situación. Esa tarde, el subteniente Francisco

---

7 Julio Mancheno al Ministro de lo Interior, ANE, Gob., Min. Int., Chimb., c. 24, exp.a.1901.169 (2 de agosto de 1901).

8 Julio Mancheno, ANE, Gob., Min. Int., Chimb., c. 24, exp. a.1901, 181 (30 de agosto de 1901).

Gómez de la Torre, miembro del cuerpo ecuatoriano, salió del campamento en la cumbre de Shuyu con dos compañeros. Los tres viajaron a un recinto llamado Cacha, donde cortaron cebada para sus mulas y caballos, hasta que llegó el dueño, un indígena de edad avanzada llamado Juan Guamán, quien demandó que le pagaran por la cosecha. El subteniente retornó al campamento y notificó a Lancombe, quien ordenó que el artillero Brasselet regresara uniformado para intimidar a la población.

Lo que sucedió después es poco claro. Según los militares, al regresar al sembrío encontraron una multitud que parecía emborrachada. Gómez de la Torre supuestamente ofreció pagar dos sucres por las seis mulas de cebada, precio rechazado por el hombre más grande del grupo, el indígena Miguel Guaipacha, quien pidió un sucre por cada mula. Aunque Gómez de la Torre, al final, accedió a este precio, Guaipacha y sus compañeros los asaltaron con palos y piedras, lo que provocó la huida de los militares. Brasselet se tropezó con un palo que cargaba el anciano Guamán, caída que lo inspiró a disparar dos tiros al aire. Como la muchedumbre continuaba siguiéndole, disparó de nuevo hacia el grupo de indígenas y así mató a Guamán e hirió a Guaipacha, maniobra que posibilitó su regreso al campamento franco-ecuatoriano, donde Lancombe inmediatamente lo mandó a contar sus noticias al gobernador.

Los indígenas de Cacha contradijeron este relato en una serie de declaraciones tomadas con la ayuda de un intérprete en enero y febrero de 1902. El herido Miguel Guaipacha testificó que al regresar de alimentar sus ovejas se encontró con un extranjero quien le disparó sin mediar provocación, acción que atribuyó a que le seguían cinco o seis indígenas al gringo a unas veinte varas (entre quince y dieciocho metros). Uno de los vecinos de Guamán, José Manuel Paucar, aseguró que había oído voces gritando y que los gringos habían matado a alguien —al investigar descubrió un anciano herido con sangre que le salía del cuello—. Los otros veinte miembros de la comunidad entrevistados negaron cualquier conocimiento del levantamiento que describieron Brasselet y Gómez de la Torre, aunque todos habían escuchado de la muerte de Guamán y la herida de Guaipacha. Uno de estos, Esteban Pilco, incluso confirmó una historia de intimidación más amplia, al declarar que unos días antes otro de los "mismos gringos" había cosechado ocho mulas de cebada de sus terrenos después de amenazarlo con una pistola. Como en el caso de Guamán, Pilco reclamó ser pagado con solo dos sucres.[9]

---

9 "Copia simple del juicio seguido para descubrir el autor u autores de la muerte de Juan Guamán y herida de Miguel Guaypacha". ANE, Gob., Min. Int., Chimb., c. 24, exp.f.1902 (6 de febrero de 1902).

Dada la discrepancia entre los dos relatos, la corte expandió la investigación. Testimonios subsiguientes confirmaron que Brasselet fue apaleado por la comunidad; mientras otros testigos relataron que tanto Guaipacha como Guamán habían reclamado la presencia francesa por varios días antes del incidente. Parece que la comunidad temía que la misión tuviera esperanzas de enajenar la colina Shuyu —una cumbre sagrada asociada con la famosa familia noble de los Duchicelas—, donde habían acampado durante unas semanas. Su inquietud revela no solo un malentendido acerca de la obra de la misión, sino también una asociación directa de la agrimensura con la expropiación de tierras, una confusión natural dada la privación de terrenos que acompañó la llegada del ferrocarril unos años atrás. Mientras otras comunidades respondieron a esta amenaza con vandalismo, como ha notado Clark (2004) en relación con el área alrededor de Alausí, en Yaruquíes decidieron confrontar directamente la siguiente incursión estatal.

Para concluir la discusión de este incidente, cabe mencionar que la corte intentó seguir un curso neutral en su resolución. Dada la realidad geopolítica, el testimonio necesitó que Brasselet y Gómez de la Torre concluyeran que actuaron en su propia defensa. Sin embargo, el juez estimó que la censura de la comunidad sería en vano y por lo tanto se rehusó a castigar a la comunidad y también condenó la práctica de confiscar alimentos a la fuerza y advirtió que sería necesario restringirla en el futuro.[10] Esta decisión disminuyó la tensión local; pero, al mismo tiempo, tuvo el esperado efecto de ocultar las circunstancias del conflicto del recuerdo histórico, cuya importancia para una misión expresivamente conmemorativa fue central. Como he mencionado, el informe oficial aludió al incidente como algo "excesivamente delicado", pero eliminó las circunstancias. Después de ese momento, el incidente desapareció del discurso oficial, con una sola excepción; irónicamente fue emitido durante las celebraciones bicentenarias del arribo de La Condamine. En 1936, por invitación del gobierno nacional que estaba a punto de inaugurar un nuevo monumento a las afueras de Quito para celebrar su posición como la "Mitad del Mundo", el teniente general Georges Perrier, de Francia, quien había colaborado en la segunda misión geodésica, llegó por segunda vez a Ecuador. En su discurso que celebraba el nuevo monumento mencionó conflictos con poblaciones quienes

10 "La Corte Superior de Riobamba envía copia del decreto expedido en la causa criminal seguida contra Alfredo Brasselet y Francisco Gómez de la Torre, por muerte á Juan Guamán y heridas a Miguel Guaipacha". En *Registro Oficial,* I: 300 (15 de septiembre de 1902): 3250-3252.

malentendieron el aspecto puramente científico de la obra, pero sin hablar de más detalles. Después de esta alusión oblicua, desapareció el incidente de nuevo.

En contraste, la celebración oficialista del estudio del territorio nacional para confirmar la ciencia universal se continuó desarrollando durante décadas subsiguientes, ligado siempre al viaje original de La Condamine. El obscurecimiento de los conflictos sociales y políticos se debió al proceso de institucionalización de la cartografía dentro de la matriz de poder estatal. Esto comenzó durante la visita de los científicos franceses, pero se profundizó de manera singular en el periodo posterior, cuando los discípulos y colaboradores ecuatorianos se aprovecharon de la gran reputación francesa para establecer una serie de organizaciones dedicadas a centralizar tanto el estudio cartográfico como el discurso oficial acerca de la memoria territorial a ámbitos locales y nacionales. Este esfuerzo fue desafiado por intelectuales conservadores y por la Iglesia a comienzos de siglo, pero después de la reanudación del conflicto fronterizo con Perú, en 1910, la consolidación bajo el ejército y el Partido Liberal se aceleró. La tecnocracia militar abogó por la formación de un cuerpo especializado, el cual se realizó por primera vez durante el gobierno de Isidro Ayora, en 1927. Bajo el auspicio del entonces llamado Servicio Geográfico Militar, la cartografía se convirtió en un instrumento de control territorial.

La institucionalización: de la segunda misión geodésica al Instituto Geográfico Militar

La misión geodésica prestó experiencia valiosa en medición y dibujo para el personal militar que colaboró con ella. A pesar de que en un futuro este grupo se convierte en el núcleo desde el cual salieron las modernas instituciones del Instituto Geográfico Militar, la obra cartográfica continuaba operando de manera desarticulada. Los pocos mapas originales que aparecieron durante la primera década del siglo fueron producidos por extranjeros, de los cuales se destaca la obra del ingeniero estadounidense H. G. Higley, quien participó en la construcción ferroviaria y también levantó un plano poco detallado de Guayaquil y una vista panorámica de la capital. A pesar de este estancamiento, el estudio histórico limítrofe creció gracias a la intensificación del conflicto fronterizo con el Perú. Incursiones peruanas desplazaron misiones religiosas en la región y también inspiraron la decisión del padre Enrique Vacas Galindo de ofrecer sus servicios al gobierno liberal. El presidente Alfaro, a pesar de su diferencia política, aceptó la oferta del fraile dominicano de conducir una investigación en Sevilla, entre 1901 y 1903.

No es sorprendente que el trabajo de esta misión, enlazada con el deseo de mantener la soberanía dentro de la región oriental, resulte en la defensa de un *gran*-Ecuador, cuyo territorio llegaba hasta Brasil. Vacas Galindo (1905) trató este tema en una serie de volúmenes que reprodujeron documentos que el monje había copiado a mano en el Archivo de Indias. Sus labores fueron distribuidas en una edición popular impresa en 1905 bajo el auspicio de la Junta Patriótica Nacional, la cual incluía políticos liberales, conservadores y miembros de la Iglesia como el entonces obispo de Ibarra, Federico González Suárez. Este grupo también editó la primera carta histórica-geográfica nacional en 1906, la cual intentó subrayar esta posición geopolítica. Esta carta sirvió de base para un panfleto que salió en 1910 después de que volvió a estallar el conflicto con Perú. Esta edición fue acompañada por seis mapas a color que ilustraban la variedad de tratados limítrofes con el Perú de los siglos XVIII y XIX, incluido el nuevo mapa de la Sociedad Geográfica del Perú, el cual presentaba la extensión ecuatoriana sin territorio amazónico.

La imagen de un Ecuador disminuido —la cual formó la representación oficial peruana hasta 1942— animó el espíritu bélico del público ecuatoriano, al ser reproducido en varios periódicos de la época (*Manifiesto* 1910). Además de reforzar la popularidad de Eloy Alfaro, quien dramáticamente visitó la frontera para exhortar a las tropas en caso de que estallara la guerra, este fervor patriótico presentó una oportunidad para organizar un cuerpo geográfico secular para apoyar el esfuerzo de regularizar la seguridad nacional. Sus miembros incluyeron a varios veteranos de la colaboración con la misión geodésica como el hermano del presidente, coronel Olmedo Alfaro, el ingeniero y cartógrafo Gualberto Pérez y Luis G. Tufiño, astrónomo y director del Observatorio Nacional en Quito. Este grupo conformó la Sociedad Geográfica de Quito, la cual presionó al Estado por fondos para emprender estudios del área fronteriza, dinero que fue aprobado por Alfaro en marzo de 1910 (*Boletín* 1911, 66-67, 74-78). Pérez comenzó las medidas por orden del presidente mientras que sus compañeros prepararon un programa para la mejor administración de los vastos territorios del oriente. En particular, recomendaron que se dividiera la enorme provincia en dos y que se estableciera un registro civil —esta última propuesta fue parte central del programa liberal y su aparición en estas recomendaciones sugiere la invasión de la maquinación política, dentro de la más elevada retórica patriótica—. Aunque se instaló una nueva superintendencia en Macas, en 1911, fracasó la implementación de un programa para instalar un cuerpo geográfico organizado, siguiendo el modelo del Servicio Geográfico del Ejército Francés para levantar un estudio topográfico nacional. Este plan había sido

bosquejado por Luis Tufiño en una carta al ministro de Obras Públicas ese mismo año, carta que también circuló como un panfleto. Tufiño subrayó la importancia de la obra para la seguridad nacional, manteniendo que se podría acelerar al concretar cursos en topografía para estudiantes universitarios y cadetes militares, quienes ganarían experiencia de campo valiosa en el proceso. Para aplacar dudas, Tufiño (1911) también sostuvo que este cuerpo aumentaría la posibilidad de desarrollar negocios turísticos e inversiones extranjeras.

Las actividades de la Sociedad Geográfica disminuyeron al terminar la presidencia de Alfaro, pero se mantuvieron vigentes y progresaron despacio en la elaboración del cuerpo técnico. Tufiño comenzó a ofrecer cursos de topografía como parte del currículo del Estado Mayor General (EMG), en 1917 (Ribadeneira y Díaz 1930, 27). Sus alumnos del EMG completaron una serie de estudios de los alrededores de la capital en preparación para el gran centenario de la Batalla de Pichincha, en 1922. Estos incluyeron un catastro cantonal para apoyar con la elaboración del censo de la ciudad en 1921 y también un mapa oficial obsequiado al Concejo Municipal durante las celebraciones del 24 de mayo, dibujado por los tenientes Luis Herrera y Ezequiel Ribadeneira. Reproducciones en dos escalas fueron vendidas como parte de la celebración. Mientras Tufiño se concentró en la pedagogía, Gualberto Pérez continuó sus estudios de la zona fronteriza, los cuales resultaron en un nuevo mapa nacional que también apareció en 1922 (figura 4).

En comparación con los mapas anteriores de Maldonado y Wolf, la distinción más sobresaliente de esta nueva carta fue la presentación de la Amazonía. La obra de Maldonado se encuadró en los Andes y el litoral, ejemplo seguido por Wolf en su carta de 1892. Aparecieron el oriente y Galápagos, pero únicamente en recuadros, con la primera región apelada como "poco conocida" con solo una mención de la frontera con Brasil, incluida. Vacas Galindo ya había invertido esta tendencia en su carta geográfica-histórica de 1906, al incorporar la variedad de límites de la provincia antigua de Quito, no solo demostrando el lindero con Brasil, pero también gran alcance de su territorio y la integridad de la frontera sur colombiana (Padrón 1998, 217-222). El uso de un esquema esencialmente monocromático y líneas fronterizas disminuidas también apoyó esta visión de un Ecuador de gran alcance. Pérez, por su parte, evoca esta norma en su carta, la cual también acentúa los límites históricos de la Real Audiencia de Quito, al presentarlos en un amarillo oscuro mientras los virreinatos aledaños aparecen en un blanco hueso. Estos territorios, sin embargo, son identificados como las repúblicas modernas de Colombia, Brasil y Perú, decisión que cosifica el gran Ecuador que había presentado Vacas Galindo.



Figura 4. J. Gualberto Pérez, *Carta geográfica de la República del Ecuador* (1922)

Fuente: Library of Congress, Geography and Maps Division, Washington, DC.

Aunque Pérez sí incluye las fronteras contemporáneas nacionales con una línea interrumpida siguiendo el curso de los ríos Marañón y Putumayo, el juego de colores sugiere que el territorio nacional se identifica con el territorio de la Audiencia, extendiéndose hasta el río Yavarí, el cual conforma la frontera actual entre Brasil y Perú y que había sido controlada por la república peruana desde el siglo XIX. La inclusión de nombres para identificar las tribus indígenas de la región también pretende desafiar la visión de un área "poco conocida" por la ciencia ecuatoriana.[11]

La retórica nacionalista y belicosa del mapa de Pérez partió del agravamiento de una carrera de armamentos y preparación militar iniciada ese mismo año cente-

[11] Cabe recalcar que esta tendencia se puede identificar dentro de los levantamientos nacionales desde el siglo XVIII en la obra de Requena.

nario. Como Perú había invitado a una misión militar francesa para asesorar la modernización de su ejército, Ecuador invitó a una misión italiana dedicada al mismo propósito (El Instituto 2002, 21, 22, 42-59). Los italianos incitaron el desarrollo de la ingeniería militar y persuadieron al entonces presidente Tamayo a que se creara un curso en estudios topográficos para ampliar las ofertas *ad hoc* de Tufiño, curso integrado dentro del Estado Mayor en junio de 1922. Su administración fue entregada al teniente coronel Luis T. Paz y Miño, quien supervisó zapadores, minadores, topógrafos y ferrocarrileros, quienes colaborarían en el futuro levantamiento de una carta topográfica nacional. La incertidumbre política de mediados de la década retrasó estas labores, hasta que fueron renovadas por la influencia italiana por parte del capitán ingeniero Giácomo Rocca, quien presentó una conferencia acerca de la importancia de la topografía para la seguridad nacional, discurso que también subrayó la necesidad de expandir los métodos usados para la agrimensura, en particular la introducción de la fotogrametría y la fotografía aérea. La conferencia fue atendida por la prensa que apoyó el Estado Mayor y facilitó la decisión eventual de Isidro Ayora, como presidente del gobierno provisional, de organizar una comisión técnica para levantar una carta topográfica nacional en junio 1927, a dos años de la Revolución Juliana. Asesorada por Rocca, supervisada por Paz y Miño y contando con la colaboración de Tufiño, esta comisión preparó un plan sintético, al mismo tiempo que apresuró la instrucción necesaria. Ya para abril de 1928, al graduarse un conjunto central de técnicos versados en geodésica, topografía, fotografía y cálculo, Ayora transformó la sección topográfica en el Servicio Geográfico Militar (SMG), ancestro del actual Instituto Geográfico Militar.

Aunque la formación del SGM parecía convertir en realidad los sueños de sus partidarios, sus labores iniciales fueron mínimas. Antes de progresar con el estudio topográfico nacional, fue necesario concretar una base geodésica sobre la cual serían comparadas las medidas subsiguientes. Para completar la tarea se decidió usar las señales que había erigido la segunda misión geodésica, la mayoría de las cuales habían sido destrozadas o descuidadas, con excepción de las que se mantenían en los alrededores de Riobamba. El cuerpo, por lo tanto, se trasladó a Riobamba por el primer año, donde se levantó una carta de la ciudad y se concretaron las medidas necesarias. Como había sido el caso en 1901, al salir de las cercanías urbanas, los geógrafos se toparon con resistencia activa por parte de indígenas y terratenientes, quienes anticiparon una nueva serie de expropiaciones o alzas de impuestos a la renta después de las medidas. Uno de los conflictos más violentos ocurrió de nuevo por la loma Shuyo, sitio de la muerte de Guamán por mano de Brasselet un cuarto

de siglo antes. En esta instancia la población rodeó al cuerpo del SGM y destruyó su campamento. Solo escapó el conjunto después de disparar señales luminosas para informar a una tropa armada que se encontraba cerca, la cual dispersó a la muchedumbre (El Instituto 2002, 52).

La esperanza de completar una carta topográfica del país se estancó de nuevo durante la década de los treinta, hecho que se puede atribuir a la inestabilidad política del país, dada la depresión económica y los nacientes conflictos sociales. El presupuesto para el SGM disminuyó de forma drástica, especialmente después del baño de sangre de la Guerra de los Cuatro Días en 1932. Se demoró hasta 1938 el levantamiento expedito de la zona fronteriza del suroeste, el cual fue conducido por los mayores Carlos Pinto y Horacio Cantos, pero la falta de estudios detallados, especialmente de la región oriental, contribuyó a las dificultades que experimentó Ecuador durante la guerra de 1941 con Perú.

Dada la grave situación mundial, Julio Tobar Donoso —representante diplomático de Ecuador en la cumbre de Río de Janeiro de 1942— fue presionado a firmar un protocolo que consignaba la mitad del territorio nacional a Perú, decisión impulsada particularmente por Estados Unidos con la intención de presentar un frente hemisférico unido en contra de la amenaza fascista. Sin embargo, después de terminada la segunda guerra mundial, la nueva colaboración con Estados Unidos tuvo un efecto significativo en las labores geográficas ecuatorianas. Por iniciativa norteamericana, en 1947 se instaló un proyecto continental dedicado a la elaboración del Inter-American Geodetic Survey (IAGS), el cual por primera vez usó la técnica de aerofotogrametría. La necesidad correspondiente de expandir las responsabilidades de instrucción por parte del SGM impulsó la decisión por parte del presidente Velasco Ibarra de elevarlo a instituto autónomo con la capacidad de titular sus graduados, en 1947, después de lo cual sería conocido como el Instituto Geográfico Militar. De manera irónica, también el IAGS confirmó la extensión y topografía del río Cenepa, contradijo las consideraciones anteriores e impulsó la decisión por parte del presidente Galo Plaza de no reconocer el protocolo de Río de Janeiro unos años después.

En este breve bosquejo de la consolidación de la cartografía dentro del Instituto Geográfico Militar, se puede identificar un juego de poderes involucrados en su éxito. Su desarrollo inicial, ligado a la modernización estatal, rápidamente lo involucró dentro de una red compleja de relaciones exteriores, especialmente dentro del contexto del conflicto limítrofe con Perú. Los mapas que trabajaron Vacas Galindo, Pérez y el resto de la Sociedad Geográfica de Quito son notables

por su enfoque en la región amazónica, acción que nació de la necesidad percibida de reivindicar este territorio. Esta característica, a la vez, alteró una tradición elaborada por Maldonado y Wolf, no solo en función del dibujo de zonas previamente desdeñadas, sino también a través de aspectos periféricos como la nomenclatura y el juego de colores. La continuación de estos esfuerzos, a pesar de las dificultades políticas y económicas durante los años treinta y cuarenta, pone de manifiesto la importancia psicológica de este territorio, tal como lo ha notado Sarah Radcliffe (1996) al referirse al esfuerzo de territorializar a Ecuador como país amazónico durante la segunda mitad del siglo XX. Mientras Radcliffe se refiere al discurso alrededor de la obra del Instituto Geográfico Militar, la historia de su integración demuestra que su institucionalidad data de un esquema moral-político-histórico desarrollado a comienzos del siglo, lo cual, se podría mantener, continuó en vigencia por lo menos hasta fines del siglo XX.

Conclusión

Este capítulo se ha concentrado en el poder del mapa como instrumento de elaboración de imágenes nacionales y la colonización interna. Los cartógrafos ecuatorianos operaron como agentes creando el conocimiento oficial y, a la vez, acelerando procesos de transformación. Ha destacado corrientes conmemorativas, las cuales operaron en alianza con el deseo estatal de consolidar su control territorial. En la primera parte, ha considerado la celebración de la misión geodésica franco-hispana del siglo XVIII, la cual formó una de las vertientes alegóricas ligadas a la fundación nacional y la consolidación de los estudios cartográficos modernos. El imaginario de un país amazónico se enlazó con la ojeada científico-geográfica de manera similar, ya que su impacto nacional e internacional fue elaborado por los trabajos específicos de cartógrafos. Al mismo tiempo, la necesidad de justificar la presencia ecuatoriana amazónica impulsó la institucionalización militar de estudios geográficos durante los años veinte y treinta.

Este bosquejo se ha concentrado particularmente en una historia cultural de imaginarios elaborados y comunicados a través de una serie de mapas. Aunque integra aspectos de la historia política y social, particularmente cuando se refiere a la obra de la segunda misión geodésica, la intersección entre lo social y lo cartográfico merece un estudio más detallado. Sería especialmente interesante preguntarse sobre los impactos de las corrientes demográficas del país. En particular, me refiero a los procesos de migración intranacional, entre estos la colonización del oriente, la migración rural-urbana y el movimiento de poblaciones serranas al litoral. Esta

historia y su relación con la creación de una economía nacional ligada al programa liberal ha sido trabajada en gran detalle por Jean-Paul Deler (2007) —cabe elaborar un análisis cultural releyendo las fuentes que nos ofrece Deler, para interrogar las relaciones de poder enlazadas—.

Algunas de las vertientes que podrían ser fructíferas en tal esfuerzo serían la continuación del análisis de la interacción entre poblaciones rurales y cartógrafos que he introducido con el resumen de los conflictos en Yaruquíes. Se necesitaría emprender una búsqueda minuciosa en los archivos del Instituto Geográfico Militar, cuyos enlaces con la historia sociopolítica y cultural están por escribirse. El levantamiento de los estudios topográficos de los años veinte a los cuarenta sería particularmente fructífero para profundizar nuestro entendimiento tanto del proceso de territorialización como el entendimiento local del imaginario nacional. Conflictos entre los geógrafos y las poblaciones indígenas podrían servir como una línea investigativa importante, ya que es lógico suponer que los conflictos y la memoria exhibida en Yaruquíes no fueron un evento aislado.

Finalmente, cabe señalar la posibilidad de ampliar el estudio de la conmemoración de las misiones geodésicas. He tratado el caso de Quito en otra publicación, pero el caso de Riobamba aparece inmediatamente como una vertiente fructífera, dado su papel tanto en las medidas descritas en este ensayo como su propia conmemoración de la carrera de Pedro Vicente Maldonado, cuya memoria señala un paisaje simbólico en la ciudad de manera similar a la consideración ecuatorial en Quito. En particular, se destaca la necesidad de revisar la historia decimonónica de esta memoria, la cual únicamente he resumido en este ensayo, pero que tuvo un impacto integral no solo en cuanto al recuerdo de la misión, sino también en la elaboración de los símbolos más básicos de la nacionalidad ecuatoriana, comenzando, por supuesto, con su propio nombre.

Bibliografía

Archivos

Archivo Nacional del Ecuador/Fondo Gobierno, Quito.
Biblioteca Ecuatoriana "Aurelio Espinosa Pólit", Cotocollao.
Fondo Jijón y Caamaño, Biblioteca Cultural del Banco Central, Quito.
Geography and Map Room, Library of Congress, Washington, DC.
New York Public Library, Nueva York.
Smithsonian Institution Libraries, Washington, DC.

Revistas y periódicos

Boletín de la Sociedad Geográfica de Quito
El Comercio
Ecuador: Revista de Propaganda y Turismo
El Ecuador Comercial

Libros y artículos publicados

Akerman, James R. 2006. "Twentieth-Century American Road Maps and the Making of a National Motorized Space". En *Cartographies of Travel and Navigation*, editado por James R. Akerman, 151-206. Chicago: University of Chicago.

Bourgeois, René. 1902. "Opérations de ma mission Française chargé de la mesure d'un arc de méridien en Équateur". *La Geógraphie* V (15 de mayo): 340-350.

Cadena, Marisol de la. 2000. *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham: Duke University Press.

Cañizares-Esguerra, Jorge. 2003. "Postcolonialism avant la lettre?: Travelers and Clerics in Eighteenth-century Colonial Spanish America". En *After Spanish Rule: Postcolonial Predicaments of the Americas*, editado por Mark Thurner y Andrés Guerrero, 89-110. Durham: Duke University Press.

Capello, Ernesto. 2010. "Mapas, obras y representaciones sobre la nación y el territorio: de la corografía al Instituto Geográfico Militar". En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, editado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto, 77-121. Quito: Flacso.

Capello, Ernesto. 2011. *City at the Center of the World: Space, History and Modernity in Quito*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Carrera, Magali M. 2005. "From Royal Subject to Citizen: The Territory of the Body in Eighteenth and Nineteenth-Century Mexican Visual Practices". En *Images of Power: Iconography, Culture, and the State in Latin America*, editado por Jens Andermann y William Rowe, 17-35. New York: Berghahn Books.

Casti, Emanuela. 2000. *Reality as Representation: The Semiotics of Cartography*. Bergamo: Bergamo University Press-Sestante.

Chiriboga N., A. I. y Georges Perrier. 1936. *Las misiones científicas francesas en el Ecuador: 1735-1744; 1899-1906*. Quito: Imprenta Nacional.

Clark, A. Kim. 2004. *La obra redentora: el ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional.

Cosgrove, Denis E. 2001. *Mappings*. London: Reaktion Books.

Craib, Raymond B. 2004. *Cartographic Mexico: A History of State Fixations and Fugitive Landscapes*. Durham: Duke University Press.

Delano-Smith, Catherine. 2000. "The Map as Commodity". En *Approaches and Challenges in a Worldwide History of Cartography*, editado por David Woodward, Catherine Delano-Smith y Cordell D. K. Yee. Barcelona: Institut Cartografic de Catalunya.

Deler, Jean-Paul. 2007. *Ecuador: del espacio al Estado nacional*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Diario de Avisos. 1894. *El Ecuador en Chicago*. New York: A. E. Chasmar.

Esvertit Cobes, Natàlia. 2008. *La incipiente provincia: Amazonia y Estado ecuatoriano en el siglo XIX*. Quito: U. Andina/Corporación Editora Nacional.

Fernández-Salvador, Carmen. 2005. "Images and Memory: The Construction of Collective Identities in Seventeenth-Century Quito". Tesis doctoral, Universidad de Chicago.

Gómez, Jorge R. 1993. *Las misiones pedagógicas alemanas y la educación en el Ecuador*. Quito: Abya-Yala.

Gómez, Nelson. 1987. *La misión geodésica y la cultura de Quito*. Quito: Ediguias.

Harley, J. B. 2001. *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. 1993. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

El Instituto Geográfico Militar a través de la historia. 2002. Quito: IGM.

Kagan, Richard L. y Fernando Marías. 2000. *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. New Haven: Yale University Press.

Lafuente, Antonio y Antonio Mazuecos. 1987. *Los caballeros del punto fijo: ciencia, política y aventura en la expedición geodésica hispanofrancesa al virreinato del Perú en el siglo XVIII*. Barcelona: Ediciones del Serbal/CSIC.

Lane, Kris. 2002. *Quito 1599: City and Colony in Transition.* Albuquerque: New Mexico.

Larson, Brooke. 2004. *Trials of Nation Making: Liberalism, Race, and Ethnicity in the Andes, 1810-1910.* Cambridge: Cambridge University Press.

Manifiesto de la Junta Patriótica Nacional. 1910. Quito: Imp. & encuadernación Nacionales.

Maurain, E. 1900. "Reconnaissance de l'arc du méridien de Quito". *La Geógraphie* II, n.º 7: 1-8.

Miranda Ribadeneira, Francisco. 1972. *La primera escuela politécnica del Ecuador: estudio histórico e interpretación*. Quito: Feso.

Mission du Service Géographique de l'Armée pour la mesure d'un arc de méridien équatorial en Amerique du Sud sous le controle scientifique de l'Académie des Sciences, 1899-1906. Vol. III, f. 1. Angles Azimutaux. 1910. Paris: Gauthier-Villars.

Mundy, Barbara. 1996. *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the* Relaciones Geográficas. Chicago: University of Chicago Press.

Muratorio, Blanca. 1994. "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX". En *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, editado por Blanca Muratorio, 109-196. Quito: Flacso.

Pérez, J. Gualberto. 1921. *Recuerdo histórico de la Escuela Politécnica de Quito*. Quito: Tip. Prensa Católica.

Padrón, Ricardo. 1998. "Cumandá and the Cartographers: Nationalism and Form in Juan León Mera". *Annals of Scholarship* 12, n.º 3-4: 217-234.

Pérez, Trinidad. 2010. "Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925). En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, editado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto. Quito: Flacso.

Pickles, John. 2004. *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London & New York: Routledge.

Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.

Radcliffe, Sarah y Sallie Westwood. 1996. *Remaking the Nation: Place, Identity and Politics in Latin America*. New York: Routledge.

Ribadeneira, J. Enrique y Luis Cornelio Díaz V. 1930. *Cien años de legislación militar, 1830-1930*. Quito: Gutenberg.

Ristow, Walter William. 1985. *American Maps and Mapmakers: Commercial Cartography in the Nineteenth Century*. Detroit: Wayne State University Press.

Safier, Neil. 2008. *Measuring the New World: Enlightenment Science and South America*. Chicago: University of Chicago Press.

Salazar Ponce, Betty. 2001. "De hija a hermana...". En *Ecuador-España: historia y perspectiva*, editado por María Elena Porras y Pedro Calvo-Sotelo, 156-159. Quito: Embajada de España.

Taylor, Anne Christine y Cristóbal Comps Landázuri. 1994. *Conquista de la región Jívaro (1550-1650).* Quito: Abya-Yala/IFEA/MARKA.

Tenorio Trillo, Mauricio. 1996a. "1910 Mexico City: Space and Nation in the City of the Centenario". *Journal of Latin American Studies* 28, n.º 1: 75-104.

Tenorio Trillo, Mauricio. 1996b. *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*. Berkeley: University of California Press.

Tufiño, Luis G. 1911. *Servicio Geográfico del Ejército Ecuatoriano y la única base práctica en los estudios de la facultad de ciencias (proyecto)*. Quito: I&E Nacionales.

Vacas Galindo, Enrique. 1905. *La integridad territorial del Ecuador*. Quito: Tip. Salesiana.

Villavicencio, Manuel. 1858. *Geografía de la República del Ecuador*. New York: Robert Craighead.

Wolf, Teodoro. 1892. *Geografía y geología del Ecuador*. Leipzig: F. A. Brockhaus.

Wood, Denisy John Fels. 1992. *The Power of Maps*. New York: The Guilford Press.

Realidad, mito y alegoría de la nación en *Y tu mamá también* (2001)

Christian Wehr
Universität Würzburg

Dos películas estrenadas en el 2001 marcaron el inicio de un nuevo cine mexicano que fusiona temas regionales con la dinámica de la globalización: *Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón, y *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu. Los éxitos internacionales de ambas obras se explican, entre otros motivos, por la adaptación de estructuras formales y genéricas que no existían antes en el cine mexicano. González Inárritu perfecciona un estilo episódico inspirado en las películas de Robert Altman, mientras que Cuarón recurre al género norteamericano del *roadmovie*, combinando elementos de la comedia de adolescentes en la narración de las aventuras de dos jóvenes durante sus vacaciones de verano. La simplicidad de la trama es engañosa, porque esconde una complejidad desconcertante: por medio del tema de la adolescencia, Cuáron pone en escena una gran variedad de alusiones latentes a la historia, a la mitología y a la situación política de la nación mexicana (Baer 2004; Lahr-Vivaz 2006).

En este trabajo intento sistematizar los diferentes niveles semánticos de la película. Para tal fin, comienzo con un breve resumen de la trama que me permite analizar en total cuatro aspectos diferenciados. Cada uno de ellos se encuentra relacionado de manera específica con el tema de la nación, es decir, con su mitología, sus estereotipos y su actualidad política. Se trata en particular del carácter iniciático del viaje, de la revisión de los roles de género, de la actualización y transformación de algunos mitos fundacionales, del sentido alegórico de la trama y de la constela-

ción básica. Los diferentes sentidos convergen en la construcción fílmica de una nación en proceso de transición o, en términos alegóricos, de un país adolescente.

Un *roadmovie* mexicano

La situación inicial retoma el modelo hollywoodense de la comedia de adolescentes. Según el esquema estereotipado del género, vemos a dos jóvenes de diecisiete o dieciocho años de edad, originarios del Distrito Federal (D. F.), al comienzo de sus vacaciones de verano. Se trata de Tenoch Iturbide (interpretado por Diego Luna), hijo de un político de alto rango, y su amigo Julio Zapata, representado por Gael García Bernal, en su segundo gran papel de cine posterior a *Amores perros*. Julio es de clase media y comparte con su mejor amigo los placeres pubertarios: fuman marihuana, salen a divertirse, se emborrachan en las fiestas y se masturban a dúo.

Cuando sus novias se van de vacaciones a Europa, Julio y Tenoch aprovechan la libertad para buscar aventuras eróticas. Y a la primera oportunidad que tienen es crucial cuando, en una boda familiar, los jóvenes conocen a Luisa Cortés, la esposa del primo de Tenoch. A pesar de ser diez años mayor, los amigos la invitan a acompañarlos en un viaje espontáneo hacia la "Boca del Cielo", una playa en la bahía de Huatulco, situada en el estado de Oaxaca. Finalmente, Luisa acepta la invitación por dos motivos: por un lado, está harta de la infidelidad notoria de su marido y, por otro, sabe desde hace poco tiempo que tiene un cáncer mortal. Así, el trío parte hacia el sur.

Durante el viaje espontáneo se revelan sucesivamente diversos secretos. Julio confiesa que se acostó con la novia de su mejor amigo, quien, por su parte, también había hecho lo mismo con la novia de Julio. A su vez, se establece entre ellos un triángulo amoroso: Luisa tiene relaciones sexuales con ambos amigos, primero con Tenoch y luego con Julio. La gran crisis mimética —para emplear un término de René Girard (1978 y 1982)— culmina en una pelea dramática que Luisa logra, no obstante, controlar. Finalmente, los tres llegan a la *Boca del Cielo*, donde se encuentran al pescador Jesús Chuy Carranza; los tres pasarán días idílicos con él y su familia.

La última noche del viaje empieza con una cena que está filmada sin cortes, en un plano secuencia de casi ocho minutos. Regresado al hotel, borrachos, los tres tienen un baile erótico; Luisa se va y los amigos comparten su primera y última experiencia gay. Este suceso no es mencionado por ellos nunca más. Por la mañana, empacan mudos y vuelven a la ciudad de México. Un año después, en el 2000, al tiempo en que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) perdía por

primera vez las elecciones en 71 años, Julio se cruza a Tenoch cuando se encontraba de camino al dentista. La película termina con una última conversación en la cual Tenoch le comenta a Julio que Luisa había muerto de cáncer al mes siguiente del viaje a Oaxaca. Finalmente, una voz en *off* nos añade que los amigos no volvieron a verse nunca más.

Y tu mamá también es uno de los primeros *roadmovies* en la historia del cine mexicano, un género relativamente nuevo de origen norteamericano. Su gran tema es el viaje —en un sentido literal y figurativo a la vez—. La estética cinematográfica muestra claramente la influencia del neorrealismo italiano, con películas que se caracterizan por un estilo documental, donde incluso se improvisan diálogos y escenas enteras. Por un lado, en un nivel ético-semántico, el movimiento continuo a través de una topología real se corresponde muchas veces con una narración de experiencias límite. Por otro, la dinámica transgresora y subversiva del *roadmovie* revela afinidades con el género de la picaresca (Grob y Klein 2006).

Considerando todas estas características básicas, *Y tu mamá también* se constituye en un ejemplo destacado. Los protagonistas se sitúan en varias experiencias liminales, es decir, en las oposiciones entre legalidad e ilegalidad, sexualidad 'oficial' y subversiva, clase alta y baja, campo y ciudad, Europa y Centroamérica, política socialista y conservadora, destino cómico y trágico, e incluso entre vida y muerte. La contradicción más indiscutible es posiblemente la transformación del machismo que caracteriza el comportamiento de los jóvenes, en un deseo homosexual que se manifiesta solamente una vez, pero de manera irresistible. Además, la serie de oposiciones fundamentales dan a conocer un paralelismo fundamental: Cuarón construye sutilmente una analogía entre la adolescencia como fase de individuación y la situación inestable y transitoria de la nación. Ontogénesis y filogénesis se corresponden mutuamente.[1]

El viaje como iniciación: utopía y rito de pasaje

El estilo neorrealista y documental del *roadmovie* está vinculado de manera sugestiva con toda una serie de subtextos míticos y alegóricos. Como lo señala el romanista Friedrich Wolfzettel en sus estudios sobre la literatura de viaje, este tema arcaico se relaciona, desde la Odisea, con significados míticos y, en particular, con ritos de pasaje (2003, 11-39). En la trama de *Y tu mamá también* se superponen varios temas

1 En la terminología del psicoanalista suizo Carl G. Jung se trata del principio de sincronicidad (*Synchronizität*). Véase Jung y Pauli (1952).

iniciáticos. El más evidente es el de la sexualidad: Luisa, la mujer experimentada, cumple el papel de una mediadora que introduce a los jóvenes a la sexualidad adulta.

Otra estructura iniciática se manifiesta en el destino del viaje, la playa llamada *Boca del Cielo*. Las connotaciones bíblicas del nombre aluden al mito medieval del paraíso terrenal y a sus incontables búsquedas (Börner 1984; Grimm 1977). Este *topos* tiene una larga tradición en la literatura latinoamericana: desde los diarios de viaje de Colón y las crónicas de los conquistadores hasta la novela del siglo XX. Sus connotaciones escatológicas se concretan cuando se nos dice que el pescador de la playa mítica —su trabajo alude al primero de los apóstoles— se llama Jesús Carranza. En esta figura se refleja el doble sentido del viaje: entre realismo documental y teleología bíblica. Por una parte, Carranza es un campesino humilde y, por otra, una figura mesiánica que abre las puertas de paraíso (La *Boca del Cielo* podría ser igualmente una alusión a la muerte cercana de Luisa). Como en el libro del Génesis, la expulsión coincide con una escena de seducción: la experiencia homosexual ocurre en la última noche antes de la partida final. De esta manera, el nivel realista y el sentido alegórico convergen al final para disociarse definitivamente. El esquema arquetípico de la búsqueda alcanza su meta; pero la utopía es efímera, se realiza solamente durante algunos días.

Para resumir, se puede constar que el modelo narrativo del *roadmovie* y las estructuras iniciáticas del viaje abren un espacio en el cual se relativizan y suspenden los valores tradicionales. Este proceso de desestabilización —incluso liberación— afecta la concepción de la sexualidad, así como los contrarios políticos y sociales representados por los protagonistas. Aunque el subtexto escatológico evoca una utopía transitoria, el final nos muestra un regreso a las reglas y normas cotidianas. En este sentido, la película es subversiva y reaccionaria a la vez. Quisiera profundizar en esta ambigüedad analizando las escenificaciones del deseo que se manifiestan en una promiscuidad omnipresente.

Transformaciones del deseo: entre el machismo y la homosexualidad

Las relaciones afectivas entre las figuras están dominadas por un deseo edípico. Se trata de un tema recurrente en la literatura, el pensamiento y el cine de México que está casi siempre vinculado con la ausencia traumática del padre: basta pensar en las obras de Octavio Paz y Juan Rulfo o en las películas mexicanas de Luis Buñuel. En *Y tu mamá también*, el padre de Luisa falleció en un accidente de coche, el de Julio desapareció cuando tenía cuatro años y el de Tenoch dedica el tiempo a su

carrera política. Desde una perspectiva freudiana o lacaniana, la falta de autoridad paternal genera un deseo que se caracteriza por una relación identificatoria con el otro: la identificación con la madre persiste si no está limitada por el "no" del padre (Freud 1982a; Lacan 1998, 143-247). En este caso, el fantasma de fusión —como deseo de estar en el lugar del otro— genera afectos contradictorios entre el amor y los celos. Según el estudio clásico de Lacan, esta dinámica identificatoria tiene su origen en el estadio del espejo, en el cual el niño reconoce por primera vez su propio reflejo, al celebrar la aparición de su imagen con gestos de alegría y éxtasis. En una primera fase, esta autoidentificación crea el fundamento de una relación especular con el propio yo (Lacan 1966a). Durante el narcisismo secundario —para emplear el término de Freud— llega a ser la matriz de relaciones imaginarias e identificatorias con los otros (Freud 1982b; Kittler 1977, 147).

Recurriendo al triángulo en *Y tu mamá también* se ve cómo el narcisismo edípico organiza casi todas las relaciones afectivas, sobre todo la confraternidad entre Julio y Tenoch. Su relación oscila permanentemente entre rivalidad e identificación, sensibilidad latente y machismo extrovertido, agresión y atracción sexual.[2] Por otro lado, cada uno tuvo relaciones sexuales con la novia del otro, tal como Julio y Tenoch se confiesan mutuamente. El quiasmo ilustra perfectamente la estructura mimética del deseo que es, según el aforismo de Lacan, siempre el deseo del otro (Lacan 1966b, 852). La rivalidad edípica determina igualmente la relación de los adolescentes con la española Luisa —una relación que tiene fuertes connotaciones incestuosas—. Este fantasma incestuoso está incluso formulado de manera programática en el título de la película: durante la cena final, Julio cuenta que tuvo sexo con la madre de su mejor amigo Tenoch; la cita "y tu mamá también" es una copia de esta conversación.

En resumen, se puede constar que Luisa cumple un papel sumamente complejo y contradictorio: en primer lugar, es la iniciadora sexual; en segundo, el intocable sustituto de la madre, y en tercer lugar, la heroína trágica condenada a una muerte solitaria. Según la interpretación clásica de Freud, el complejo de Edipo invertido se caracteriza por la identificación con la madre, que genera así el deseo homosexual de ser amado por el padre (Freud 1982a). Luisa subraya muy claramente esta conexión cuando dice que los adolescentes se pelean solamente por ella para no hacer el amor entre ellos. De este modo, la ausencia de la ley paternal crea una

2 Véase con respecto al complejo de intrusión, que oscila entre agresión e identificación, a Lacan (1984, 35-49).

promiscuidad omnipresente. Los amigos compensan esta falta de normas con su propia ética satírica: crean el manifiesto de los charolastras, como Tenoch y Julio se llaman (más adelante vuelvo sobre el significado latente de este título). Se trata del siguiente decálogo pubertario:

> No hay honor más grande que ser un charolastra
> Cada quien puede hacer de su culo un papalote
> Pop mata poesía. Un "toque" al día... la llave de la alegría
> No te tirarás a la vieja de otro charolastra
> Puto el que le vaya al América
> Que muera la moral y que viva la chaqueta
> Prohibido casarse con una virgen
> Puto el que le vaya al América (se repite porque es reputo el que le vaya al América)
> La "neta" es chida pero inalcanzable
> Pierde la calidad de charolastra aquel que sea tan culero para romper con alguno de los puntos anteriores. (Cuarón 2001, 31:35-32:30)

Después de la gran pelea, Luisa se queda solamente con los jóvenes a condición de que les imponga sus propias reglas, y ello sustituye el manifiesto pubertario por su propio decálogo feminista. Respecto a la concepción de géneros y a la sexualidad, puedo resumir que Cuarón pone en escena de manera lúdica una redefinición —o, por lo menos, una subversión— de los estereotipos nacionales: sustituye el machismo por el deseo gay y una ley matriarcal (Mora 2006, 174-177).

Más allá de esto, veremos que estas motivaciones psicológicas crean el fundamento de un juego abierto y ambivalente con los mitos nacionales. Como lo subrayó Alfonso Cuarón, la película muestra, por medio de sus protagonistas, un país adolescente (Alion 2001, 138).

Los mitos nacionales: constelaciones alegóricas

Las claves para el entendimiento de esta dimensión colectiva y política son los apellidos y nombres (véanse Acevedo-Muñoz 2004; Saldana-Portillo 2005, 759-772). Julio no es solamente de procedencia modesta, sino que se llama Zapata, como el revolucionario mítico. Además, sabemos que su hermana apoya a los rebeldes zapatistas en las batallas sangrientas que tienen lugar en Chiapas. Tenoch, al contrario, es el hijo de un político de alto rango; un representante del PRI que se

llama Iturbide, como el líder en las guerras de independencia y posterior emperador que combatió a los ejércitos indígenas entre los años veinte y treinta del siglo XIX. Como el narrador explica, su nombre se debe a una identificación populista y oportunista con las culturas autóctonas: al principio, sus padres querían llamarlo Hernán, como el conquistador del siglo XVI.

Si tomamos en serio estos significados figurativos y emblemáticos, la relación entre Tenoch y Julio representa, en un plano alegórico, el antagonismo de las clases sociales y partidos políticos. Sabemos por los estudios de Doris Sommer (1991) que la alegorización de los discursos políticos tiene una larga tradición en la literatura latinoamericana. Es evidente que Alfonso Cuarón recurre a esta técnica literaria. Vimos que la amistad de los adolescentes está marcada por los extremos de un mimetismo fundamental y una concurrencia violenta a la vez. Desde esta perspectiva, su relación intersubjetiva puede interpretarse como la personificación de la situación política del país entre los años ochenta y noventa, particularmente en las disputas entre el PRI y el Frente Democrático Nacional, la coalición de fuerzas políticas mexicanas creada en 1989. Este último representa el antecedente inmediato del Partido de la Revolución Democrática, que fue el resultado de la unión de pequeñas fuerzas políticas de izquierda con una corriente disidente del PRI. El Frente Democrático Nacional tuvo entonces sus mismos orígenes en una vertiente del PRI: una ambivalencia que se refleja implícitamente en la relación de los jóvenes y en la condición social y política de sus familias.

Con la entrada en escena de Luisa, no obstante, se complican las cosas. En un plano alegórico se trata de una figura sumamente compleja. La literatura escrita sobre la película la califica varias veces de personificación de la nación-madre. La rivalidad erótica y afectiva de los adolescentes es entonces la lucha de los partidos por el gobierno del "cuerpo" alegórico de la nación. Más pertinente, sin embargo, me parecen las connotaciones onomásticas de su apellido: Luisa se apellida Cortés. Se refiere directamente a la figura del conquistador —y con esto igualmente a la Malinche, que era, como Luisa, una mediadora entre las diferentes culturas y partes de la población mexicana— (Acevedo-Muñoz 2004; Saldana-Portillo 2005, 762 y 763). Desde esta perspectiva, la iniciación o mediación sexual sería la alegoría de una fusión entre las oposiciones políticas y sociales representadas por Tenoch y Julio (como sabemos, la alegoría mística de la fusión sexual ya se encuentra en el Antiguo Testamento, aunque no profundiza nuestro análisis en esa dirección). Cuarón evoca tales significados sin confirmarlos definitivamente. Me parece evidente, sin embargo, que la película vincula sutilmente los planos psicológicos, míticos y

políticos, con el fin de construir una alegoría de la nación a través de los significados alegóricos de los nombres. Cuarón logra maravillosamente evocar esta variedad de sentidos sin sobrecargar el carácter espontáneo e improvisado del *roadmovie*.

Síntesis: la nación adolescente

No es este el lugar para ilustrar de qué manera la película pone en escena las diferentes caras de un México casi nunca visto en el cine. Sería necesario analizar el manejo virtuoso de una cámara documental y subjetiva, la técnica sofisticada de cortes discontinuos o los procedimientos de un montaje inspirado por las innovaciones de la *nouvelle vague* francesa, sobre todo por el cine de Jean-Luc Godard. Tampoco puedo interpretar las funciones de la *voz en off*, es decir, de un narrador omnisciente que comenta regularmente la historia y sus implicaciones políticas.

Todos estos procedimientos complementan y enmarcan la historia en varios sentidos: muestran escenas de violencia, de pobreza, de tensiones (sociales, culturales y étnicas) o simplemente instantáneas de la vida cotidiana. Para terminar, vuelvo a una alegoría clave que resume y sintetiza los diferentes planos semánticos: se trata de la analogía fundamental entre un país adolescente y la historia de dos jóvenes en la búsqueda de su identidad. Su rivalidad puede entenderse como emblema de una situación política que queda abierta e implícita hasta el fin: solamente en la última escena el narrador explica que el PRI perdió las elecciones por primera vez en 71 años. En este sentido, la adolescencia es la clave figurativa que permite poner en escena a un país que se encuentra en una fase de varias transiciones. Observamos, en una subversión del deseo y de los papeles de géneros, una utopía brevemente vivida en el lugar mítico-escatológico de la *Boca del Cielo*, la escenificación de un cambio político. Hay que añadir diversos procesos de transculturación:[3] Tenoch había sido educado por una niñera indígena a la que llamó mamá hasta los cuatro años. En este caso, la cultura autóctona llenó el hueco afectivo en el corazón de la intimidad de la clase alta.

Otro efecto transcultural caracteriza el más original de los juegos onomásticos. Se trata del título de los *charolastras* que se dan Julio y Tenoch en su manifiesto de adolescentes. El neologismo es efecto de un malentendido transcultural: los amigos escucharon la canción "Space cowboy", de Steve Miller, en la radio, traducido como "Charro astral" y, finalmente, deformado en "charolastro". Aquí el criterio de

[3] Véase con respecto a la categoría de la transculturación Rama (1982) y Pratt (2008, 1-12).

identidad se debe a un malentendido lingüístico que mezcla elementos norteamericanos y mexicanos. La dinámica transnacional está opuesta a regionalismos como el chilango que Tenoch y Julio hablan, un dialecto que crea permanentes problemas de comunicación con la española Luisa.

Para resumir podemos constar que la doble estructura de la trama entre significados literales y alegóricos superpone incesantemente aspectos diferentes y hasta contrarios que forman una imagen profundamente heterogénea y ecléctica de la nación mexicana: entre elementos realistas y míticos, regionales y transnacionales, entre el campo y la ciudad, pasado colonial y política actual, machismo y matriarcado. Podemos referir a cómo el sociólogo constructivista Benedict Anderson (2006) define la nación en cuanto comunidad imaginada y comparte las mismas ideas sobre un terreno. Es evidente que Cuarón cita toda una serie de mitos fundacionales que representaban antaño la idea de México. En lugar de dar una visión sintética, sin embargo, pone en escena un país compuesto de diferentes épocas, áreas, clases, culturas e idiomas; en términos de Foucault, un espacio heterotópico y heterocrónico. Pudimos observar, no obstante, que la película no puede interpretarse como mero acto de destrucción o diseminación de los mitos fundacionales. El México de Cuarón es, en las propias palabras del director, un país adolescente a la búsqueda de su identidad entre fuerzas utópicas y conservadoras; una nación sin autoridad "paternal", cuyos representantes políticos están ausentes como los padres de los protagonistas.

Bibliografía

Acevedo-Muñoz, Ernesto. 2004. "Sex, Class, and Mexico in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*". *Film and History* 34, n.º 1: 39-48.

Alion, Yves. 2001. "*Y tu mamá también*: entretien avec Alfonso Cuarón". *L'Avant-Scene Cinema* 507: 137-140.

Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso.

Baer, Hester. 2004. "Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*". *South Central Review* 21: 150-168.

Börner, Klaus H. 1984. *Auf der Suche nach dem irdischen Paradies. Zur Ikonographie der geographischen Utopie*. Frankfurt/M.: Wörner.

Cuarón, Alfonso. 2001. *Y tu mamá también* (DVD). Madrid: Producciones Anhela.

Freud, Sigmund. 1982a. "Das Ich du das Es". En *Studienausgabe III*, 273-330. Frankfurt/M.: Fischer.

Freud, Sigmund. 1982b. "Zur Einführung des Narzißmus". En *Studienausgabe*. Frankfurt/M.: Fischer.

Girard, René. 1978. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.

Girard, René. 1982. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset.

Grimm, Reinhild. 1977. *Paradisus Coelestis Paradisus Terrestris: Zur Auslegungsgeschichte im Abendland bis um 1200*. München: Fink.

Grob, Norbert y Thomas Klein, editores. 2006. *Road Movies*. Mainz: Ventil.

Jung, Carl Gustav y Wolfgang Pauli. 1952. *Naturerklärung und Psyche*. Zürich: Rascher.

Kittler, Friedrich. 1977. "Das Phantom unseres Ichs und die Literaturpsychologie. E.T.A. Hoffmann-Freud-Lacan". En *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, editado por Friedrich Kittler y Horst Turk, 139-166. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Lacan, Jacques. 1966a. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je". Écrits, 93-100. Paris: Seuil.

Lacan, Jacques. 1966b. "Du 'Trieb' du Freud y du désir du psychanalyse". En Écrits, 851-854. Paris: Seuil.

Lacan, Jacques. 1984 [1938]. *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu: essai d'analyse d'une fonction en psychologie*. Paris: Navarin.

Lacan, Jacques. 1998. *Les formations de l'inconscient*. Le Séminaire V. Paris: Seuil.

Lahr-Vivaz, Elena. 2006. "Uncomsummated Fictions and Virile Voiceovers: Desire and the Nation in *Y tu mamá también*". *Revista de Estudios Hispánicos* (St. Louis) 40, n.º 1 : 79-102.

Mora, Sérgio de la. 2006. *Cinemachismo: Masculinity and Sexuality in Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press.

Pratt, Mary Louise. 2008. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.

Rama, Angel. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

Saldana-Portillo, María Josefina. 2005. "In the Shadow of NAFTA: *Y tu mamá también* Revisits the National Allegory of Mexican Sovereignty". *American Quarterly* 57, n.º 3: 751-778.

Sommer, Doris. 1991. *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

Torres San Martín, Patricia. 2012. "La recepción del cine mexicano y las construcciones del género: ¿formación de una audiencia nacional?". *La Ventana* 27: 58-103.

Wolfzettel, Friedrich. 2003. *Reisebericht und mythische Struktur* (Aufsätze 1983-2003). Stuttgart: Winter.

Los autores

Jens Andermann

Profesor titular de Estudios Latinoamericanos y Lusobrasileños en la Universidad de Zúrich y editor del *Journal of Latin American Cultural Studies*. Ha sido profesor en el Birkbeck College, Londres, y profesor visitante en las universidades de Buenos Aires, Río de Janeiro (UFRJ), Princeton y Duke. Entre sus libros figuran: *New Argentine Cinema* (2011), *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil* (2007) y *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino* (2000). Como editor, ha organizado los libros *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects* (2013), *Galerías de progreso: exposiciones, museos y cultura visual en América Latina* (2006) e *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America* (2004).

Ernesto Capello

Profesor asociado de Historia y Estudios Latinoamericanos en el Macalaster College (Saint Paul, Minnesota) y doctor en Historia de América Latina por la Universidad de Texas (Austin). Ha sido profesor asistente en la Universidad de Vermont (Burlington). Desde 2006 se desempeña como investigador afiliado de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Quito. Entre sus publicaciones se destacan: "Latin America Encounters Nelson Rockefeller: Imagining the 'Gringo Patrón' in 1969" (en *Human Rights and Transnational Solidarity in Cold War Latin America*, pp. 48-73, 2013) y *City at the Center of the World: Space, History and Modernity in Quito* (2011).

Sylvia Dümmer Scheel

Licenciada y magíster en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile, institución donde también obtuvo el título de diseñadora. Actualmente

se encuentra realizando un doctorado en Historia de América Latina en la Universidad Libre de Berlín. Se ha especializado en Historia Cultural de América Latina, investigando sobre representaciones, imaginarios y propaganda en Chile y México durante la primera mitad del siglo XX. Ha publicado artículos en diversas revistas internacionales y es autora del libro *Sin tropicalismos ni exageraciones: la construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929* (2012).

Beatriz González Stephan

Profesora titular y *Lee Hage Jamail Chair* de Literatura Latinoamericana en la Rice University (Houston). Fue profesora de la Universidad Simón Bolívar y directora del Posgrado de Literatura Latinoamericana en esa institución hasta 2000. Es ganadora del premio Ensayo Casa de Las Américas, 1987.

Entre sus libros figuran: *Fijar la patria: Eduardo Blanco y el imaginario venezolano* (2011), *Andrés Bello y los estudios latinoamericanos* (con Juan Poblete, 2006), *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (con Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, 2006), *Galerías del progreso* (con Jens Andermann, 2006), *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional* (2002), *Escribir la historia literaria: capital simbólico y monumento cultural* (2001), *Cultura y tercer mundo* (1996), *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina* (con Javier Lasarte y Graciela Montaldo, 1995), *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana* (con Lucía Costigan, 1992), *La duda del escorpión* (1992) y *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX* (1987). En prensa: *Cultura visual e innovaciones tecnológicas en América Latina* (2014). En preparación: *Hacer el cuerpo: ciudadanías disciplinadas del siglo XIX* (con Carmen Díaz Orozco).

Henio Hoyo

Doctor y maestro en Ciencias Sociales y Políticas por el Instituto Universitario Europeo de Florencia. Licenciado en Relaciones Internacionales por el Colegio de México. Maestría en Estudios sobre Nacionalismo por la Universidad Centroeuropea de Budapest. Actualmente es investigador de posdoctorado en el German Institute of Global and Area Studies (GIGA), en el marco del proyecto DesiguALdades.net, sobre desigualdades interdependientes en América Latina.

Sus principales temas de investigación son movimientos étnicos y nacionalistas; la creación y difusión de imaginarios nacionales; usos políticos de la identidad, y política comparada Europa-América Latina. También ha sido consultor en temas de gobernanza y desarrollo social para instituciones públicas, universidades, organizaciones sociales y organismos internacionales en México. Entre sus publicaciones están: "Fresh Views on the Old Past: The Postage Stamps of the Mexican Bicentennial" (*Studies in Ethnicity and Nationalism* 12, n.º 1: 19-44, 2012), "Transplant or Graft? Hroch and the Mexican Patriotic Movements" (*Nationalities Papers* 38, n.º 6: 793-812, 2010), "Posting Nationalism: Postage Stamps as Carriers of Nationalist Messages" (en *Beyond Imagined Uniqueness*, pp. 67-92, 2010), "Cuando las ideas se vuelven creencias útiles: el nacionalismo como instrumento politico" (*Foro Internacional* 49, n.º 2: 370-402, 2009).

Hans-Joachim König

Profesor emérito de Historia de América Latina en la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, donde también fue director del Centro de Estudios Latinoamericanos (hasta 2006). Perteneció al Comité Directivo de la Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos (Ahila), como vicepresidente entre 1999 y 2002, y como presidente entre 2002 y 2005. Es editor y coeditor de varias series y revistas. Sus investigaciones giran alrededor de la problemática de la colonización europea en América, el proceso de formación del Estado y de la nación en América Latina y la historia de Colombia. Ha escrito varios libros y artículos sobre estos temas. Entre sus publicaciones se encuentran: *Kleine Geschichte Kolumbiens* (2009), *Kleine Geschichte Lateinamerikas* (2006), *Nation Building in Nineteenth Century Latin America* (1998) y *En el camino hacia la nación: nacionalismo en el proceso de la formación del Estado y la nación de la Nueva Granada, 1750-1856* (1994).

Margarida de Souza Neves

Profesora emérita del Departamento de Historia en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, donde actualmente está coordinando el Núcleo de Memoria. Obtuvo el doctorado en Historia por la Universidad Complutense (Madrid) y ha sido profesora visitante en las Universidades de Lovaina, de Illinois en Urbana-Champaign, de Chicago y de Toulouse.

Su campo de interés es la historia social de la cultura. Su producción académica más reciente puede ser encontrada en los siguientes portales de investigación: http://www.historiaecultura.pro.br y http://www.nucleodememoria.puc-rio.br. Entre sus publicaciones sobre la temática de las exposiciones universales figuran: "Uma capital em trompe l´oeil: o Rio de Janeiro, cidade-capital da república velha" (en *Educação no Brasil: história, cultura e política*, pp. 253-285, 2003), "A 'Machina' e o indígena: o Império do Brasil e a Exposição Internacional de 1862" (en *Ciência, civilização e Império nos trópicos*, pp. 173-207, 2001), "As arenas pacíficas" (*Revista Gávea* 1, n.º 5: 475-483, 1990) y *As vitrines do progresso: o Brasil nas exposições internacionais da virada do século XIX para o século XX* (1986).

Ori Preuss

Profesor asistente en la Universidad de Tel Aviv y doctor en Historia Latinoamericana por la Universidad de Miami, Florida. Es coeditor de la revista del Instituto Sverdlin de Historia y Cultura de América Latina de la Universidad de Tel Aviv, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Trabaja en temas de circulación cultural transnacional dentro de América Latina del siglo XIX. Ha publicado: *Bridging the Island: Brazilians' Views of Spanish America and Themselves, 1865-1912* (2011), así como varios artículos sobre la inserción de Brasil en la región.

Sven Schuster

Profesor y director del Programa de Historia de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario (Bogotá). Obtuvo los grados de doctorado y posdoctorado ("habilitación") en Historia de América Latina por la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt. Ha sido profesor asistente en esa misma universidad, así como profesor visitante en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y la Universidad Federal de Goiás (Goiânia). Ha publicado varios ensayos y dos monografías sobre historia colombiana, siglos XIX y XX. Actualmente trabaja sobre la presentación del imperio brasileño en las exposiciones universales del siglo XIX. Entre sus libros figuran: *Los centenarios de la Independencia: representaciones de la historia patria entre continuidad y cambio* (con Stephan Scheuzger, 2013) y *Die Violencia in Kolumbien: verbotene Erinnerung? Der Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft, 1948-2008* (2009).

Christian Wehr

Profesor titular de Filología Románica en la Universidad de Würzburg y doctor en Filología Románica por la Universidad de Múnich, donde también ha sido profesor asistente y profesor adjunto. Entre 2005 y 2013 fue profesor titular de Filología Románica en la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt y director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la misma universidad. Entre sus publicaciones recientes se destacan: *Geistliche Meditation und Poetische Imagination: Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo* (2009) y "Borges y los medios acústicos: 'Funes el memorioso' como alegoría técnica" (en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*, pp. 235-244, 2008).

Georg Wink

Profesor de Estudios Brasileños en la Universidad de Copenhague y doctor en Literaturas Románicas por la Universidad de Maguncia (Mainz). Ha sido profesor visitante en la Universidad Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte), así como docente e investigador posdoctoral en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín. Entre sus publicaciones figuran libros sobre la prensa alternativa en Brasil, la idea de Brasil como comunidad imaginada y la literatura contemporánea brasileña. También es traductor de poesías e historietas alemanas al portugués.

Este libro fue compuesto en caracteres Garamond Premier
Pro 11,5 puntos, impreso sobre papel propal de 70 gramos
y encuadernado con método *Hot Melt*, en octubre de 2014,
en Bogotá D. C., Colombia
Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.